

Per.

-1169

-422



ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ



ημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

9

«Труды по знаковым системам» — неперIODическая серия, издаваемая Тартуским государственным университетом, публикует статьи и материалы по проблемам семиотики.

Вышли из печати:

Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 160, Тарту, 1964.

Труды по знаковым системам, II. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 181, Тарту, 1965.

Труды по знаковым системам, III. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 198, Тарту, 1967.

Труды по знаковым системам, IV. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 236, Тарту, 1969.

Труды по знаковым системам, V. Уч. зап. Тартуского гос. университета, Вып. 284, Тарту, 1971.

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 422 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

IX

Редколлегия: Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, И. Куль,
Ю. Лотман (председатель), Х. Рятсе, И. Чернов.

Отв. редактор тома И. Чернов

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 422. Труды по знаковым системам IX. На русском языке. Тартуский государственный университет, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор И. А. Чернов. Корректор Н. Н. Чикалова. Сдано в набор 23. 06. 1976. Подписано к печати 08. 06. 77. Печ. листов 9,0. Учетно-изд. листов 11,3. Бумага печатная 60×90 ¹/₁₆. Тираж 1000. MB-00258. Зак. № 4888. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. 11.

Цена 1 руб. 70 коп

7-2

© Тартуский государственный университет, 1977.

ПРОБЛЕМЫ СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА В САНСКРИТСКОЙ ПОЭТИКЕ

П. А. Гринцер

По мере расширения сферы приложения семиотических методов учащаются попытки отыскать истоки знакового подхода к искусству и литературе в классической европейской эстетике и поэтике, начиная с периода античности¹. В этой связи нам хочется привлечь внимание к некоторым аналогиям между современными теориями искусства и учениями санскритской поэтики, имея в виду, что в данном случае такие аналогии можно рассматривать как частный случай проявления уже неоднократно отмечавшихся «общих черт в конфигурации основных проблем древнеиндийского и современного языкознания и — шире — древнеиндийской и современной науки»².

В последнее время все более завоевывает себе место признание, что адекватное изучение древнеиндийской теории поэзии возможно и даже необходимо в контексте мировой эстетической мысли. Во многих исследованиях приводятся очевидные совпадения взглядов и выводов европейских и индийских эстетиков³,

¹ См., например: Ch. Morris. *Science, Art and Technology*. — «The Kenyon Review», vol. 1 (1939), № 4, p. 414; Е. Басин. Проблема знаковости языка в истории философии. — «Философские науки», 1962, № 6; O. Ducrot. *Le structuralisme en linguistique*. — «Qu'est-ce que le structuralisme?», Paris, 1968, pp. 16—34; *Studia z historii semiotyki*, Wrocław, 1971.

² В. Н. Топоров. О некоторых аналогиях к проблемам и методам современного языкознания в трудах древнеиндийских грамматиков. — В кн.: Краткие сообщения Института народов Азии, т. LVII, М., 1961, с. 125.

³ F. Edgerton. *Indirect Suggestion in Poetry: A Hindu Theory of Literary Aesthetics*. — «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. 76 (1936), N 5, pp. 687—706; P. Chaudhury. *Studies in Comparative Aesthetics*. Santiniketan, 1953; M. Hiriyanna. *Art Experience*. Mysor, 1954; A. K. Coomaraswamy. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York, 1956; K. C. Pandey. *Comparative Aesthetics*, vol. 1: *Indian Aesthetics*. Varanasi, 1959; S. C. Sen Gupta. *Towards a Theory of the Imagination*. Oxford, 1959; Krishna Chaitanya. *Sanskrit Poetics. A Critical and Comparative Study*. London, 1965 (далее: Chaitanya); П. А. Гринцер. Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике. — «Вопросы литературы», 1966, № 2 (далее: Гринцер), с. 134—150 и др.

однако необходимо, на наш взгляд, считаться с опасностью, что при внимательном и неэклектичном подходе по меньшей мере часть этих совпадений может оказаться случайной или поверхностной. Оправданными, правомерными они, по-видимому, станут лишь тогда, когда будут подкреплены последовательным сравнением отдельных индийских и западных эстетических школ и течений как целостных систем. И, с этой точки зрения, сопоставление санскритской поэтики — и прежде всего кардинальной для нее доктрины «дхвани» — с современными направлениями в семантике представляется нам особенно плодотворным и показательным.

Два исходных обстоятельства обуславливают возможность системного сопоставления современной семантической и древнеиндийской теорий литературы: и та, и другая в своем анализе литературного, поэтического текста стремятся прежде всего быть теориями **объективными и лингвистическими**.

Характеризуя развитие семантической школы в США, Макс Ризер справедливо отмечал, что она коренным образом отличается от метафизических универсалистских концепций искусства XIX и даже XX вв. (у Шеллинга, Гегеля, Шопенгауэра, Бергсона, Кроче и др.) своей конкретностью и эмпиричностью. В центре символистских концепций прошлого всегда был творец, полубог, интуитивно воплощающий в своих произведениях конечную гармонию мира; в центре внимания семантической теории находится само произведение, материал искусства⁴. Сходным образом индийская классическая теория поэзии строилась не как сумма гипотез и догадок, касающихся творческого процесса, характера художественной интуиции, воображения и т. д., а в первую очередь — на основе объективно данного литературного факта. Она исходила в своих положениях и выводах не из внелитературных критериев и отношений, но только из литературного объекта — поэтического текста⁵.

Еще более важен лингвистический принцип, связывающий индийские и современные западные семантические теории литературы.

С точки зрения семантики, чем бы ни была «литература», она функционирует в языке, и отсюда любое произведение ли-

⁴ M. Rieser. The Semantic Theory of Art in America. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. XV (1956), N 1 (далее: Rieser), p. 12.

⁵ В этой связи известный индийский исследователь санскритской поэтики С. К. Де пишет: «Непонимание роли поэтического воображения в поэтическом произведении было одним из наиболее серьезных препятствий, которые мешали санскритской поэтике вырасти в эстетику в собственном смысле слова, ибо это вело к почти полному игнорированию в произведении искусства личности поэта, придающей произведению особую форму и индивидуальный характер» (S. K. De. Some Problems of Sanskrit Poetics. — «New Indian Antiquary», vol. IX (1947), N 1—3, p. 88). Упрек С. К. Де не учитывает, однако, принципиальные методологические предпосылки санскритской поэтики.

тературы может быть объяснено в терминах лингвистической теории, хотя должно отличать использование языка в литературе и вне ее. Как закономерное следствие такой точки зрения можно рассматривать известный тезис Р. Якобсона о том, что поэтика является «интегральной частью лингвистики»⁶.

В свою очередь чуть ли не каждая санскритская поэтика начиналась с восхваления силы и возможностей человеческой речи⁷. И еще более кристаллизуется исходная позиция авторов трактатов в признаниях своей зависимости от грамматических учений и грамматики как основополагающей науки по отношению к их собственным теориям. Наиболее ранний из известных нам индийских теоретиков литературы Бхамаха (вероятно, V в.) настаивает, чтобы поэты среди остальных наук в первую очередь овладевали грамматикой⁸. Анандавардхана (IX в), автор трактата «Дхваньялока»⁹, о котором в дальнейшем по преимуществу и пойдет речь, объясняет, что ключевой в его учении термин «дхвани» заимствован у грамматиков,¹⁰ и утверждает, что

⁶ R. Jakobson. *Linguistics and Poetics*. — «Style in Language», ed. by T. A. Sebeok, Cambridge (Mass.), 1960 (далее: Jakobson), p. 350.

⁷ Так, например, Дандин (VII в.) во вступительных стихах своей поэтики провозглашает: «Все деяния людей в этом мире всегда совершаются благодаря речи — и той, которая подчиняется правилам, составленным мудрецами, и всякой прочей. Весь этот триедный мир покрылся бы сплошной тьмой, если бы с момента его возникновения и до самого конца не сиял бы свет, именуемый словом. Мудрыми провозглашено: слово, если им умело воспользоваться, — все равно что корова, исполняющая желания; если же воспользоваться им дурно, оно обнаруживает коровью сущность того, кто так его использовал» (Daṇḍin. *Kāvyaḍaṛṇa*. Ed. and transl. by S. K. Belvalkar, Poona, 1924. p. 1; I. 3—4, 6).

⁸ Viḍyānātha. *The Pratyāparudrayaḥbhuṣhaṇa*. Ed. by K. P. Trivedi, Bombay, 1909, Appendix VIII: *The Kāvyaḍamkāra of Bhāmaḥa* (далее: *Kāvyaḍamkāra*), I. 9.

⁹ Трактат «Дхваньялока» состоит из стихотворных тезисов — «карик» и прозаического комментария к ним. Существует обоснованное сомнение в принадлежности карик Анандавардхане (см. Ю. М. Алиханова. «Дхваньялока» Анандавардханы и его учение о поэзии. — В кн.: Анандавардхана. Дхваньялока. М., 1974 (далее: Алиханова), с. 19—25, а также обзор различных точек зрения см. в кн.: P. V. Kane. *History of Sanskrit Poetics*. Delhi, 1961 (далее: Kane), pp. 161—199), но в дальнейшем мы условно будем считать Анандавардхану автором обеих частей трактата.

¹⁰ Согласно доктрине крупнейшего индийского лингвиста Бхартрихари, на которую во многом опирался Анандавардхана, реальные звуки произносимых слов составляют т. н. «вайкрита-дхвани» (*vaikṛta-dhvani*). Эти звуки обнаруживают неизменный облик слова, предложения и т. д. — «пракрита-дхвани» (*prakṛta-dhvani*), который является лингвистической абстракцией, нормой, свободной от нерелевантных и субъектных вариаций. И, наконец, третьей стадией языковой коммуникации является познание на основе дхвани спхоты (*sphoṭa*) — «сущности» слова и предложения, неделимого лингвистического символа, являющегося главным носителем значения. Нетрудно заметить, что доктрина спхоты различными своими аспектами перекликается с сосюрковским разделением «языка» и «речи», учениями о форме и субстанции в глоссематике, о поверхностных и глубинных структурах в трансформационной лингвистике и т. п. См. изложение доктрины спхоты в работах:

«грамматики — первые из ученых, ибо грамматика — основа всех наук»¹¹. А Хемачандра (XII в.) недвусмысленно рассматривает составленную им поэтику как непосредственное продолжение своего же грамматического трактата «Шабданушасаны»: «После того как мы разобрали в [трактате] «Шабданушасана» природу правильной речи, теперь объясним в соответствии с истиной ее поэтическую форму»¹².

Однако лингвистическая природа санскритской поэтики проявлялась не столько в декларациях, сколько в общем подходе к литературному творчеству и восприятию, а также в конкретном анализе поэтических произведений. Уже в первой санскритской поэтике Бхамахи мы находим определение поэзии, которое затем в тех или иных вариантах повторялось почти всеми индийскими теоретиками и служило им отправной посылкой для дальнейших рассуждений и выводов¹³:

«Поэзия — это слово и смысл, соединенные вместе (ṣabdārthau sahitaū kāvyam)»¹⁴.

Дихотомия «слова» (ṣabda) и «смысла» (artha), заимствованная из индийских грамматических учений, где она была кардинальной¹⁵, строго корреспондентна делению на signifiant («означающее») и signifié («означаемое») у Ф. де Соссюра¹⁶, «план выражения» и «план содержания» у глоссематиков¹⁷ и

J. Brough. Theories of General Linguistics in the Sanskrit Grammarians. — «Transactions of the Philological Society», London, 1951, pp. 27—46; B. Bhattacharya. A Study in Language and Meaning (A Critical Examination of Some Aspects of Indian Semantics), Calcutta, 1962, pp. 3ff; K. Kunjuni Raja. Indian Theories of Meaning. Madras, 1963 (далее: Kunjuni Raja), pp. 97—148.

¹¹ The Dhvanyāloka of Anandavardhanāchārya with The Locana — Sanskrit Commentary of Abhinavagupta. Ed. by J. Pāthak. Varanasi, 1965 (далее: Dhvanyāloka), p. 138.

¹² The Kāvyañuṣāsāna of Hemacandra. Ed. by R. C. Parikh, vol. 1. Bombay, 1938, p. 3; 1. 2.

¹³ См. в этой связи нашу статью: П. А. Гринцер. Определение поэзии в санскритской поэтике. — В кн.: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964, с. 35—61.

¹⁴ Kāvyaśāstram, p. 210; I. 16.

¹⁵ L. Renou. Grammaire et poésie en sanskrit. — «Études Védiques et Pāṇiniennes», t. VIII, Paris, 1961, p. 106; Kunjuni Raja, pp. 11, 121.

¹⁶ У Соссюра, как и в санскритской поэтике, signifiant (соотв. ṣabda) — это «акустический образ» высказывания, а signifié (соотв. artha) — его «смысл» (concept) (F. de Saussure. Cours de Linguistique générale. Paris—Lausanne, 1916, p. 100). Интересно, что Анандавардхана в «Дхваньялоке» последовательно заменяет понятия ṣabda и artha понятиями vācaka («выражающее») и vācya («выражаемое»), что выглядит еще более соответствующими терминам Соссюра.

языке отношения солидарности (solidarity): «Выражение и язык взаимосвязаны — одно необходимо предполагает другое. Выражение является выражением только в силу того, что оно — выражение содержания, а содержание является содержанием только в силу того, что оно содержание выражения» (L. Hjelmslev. Prolegomena to a Theory of Language. Madison, 1963 (далее: Hjelmslev), p. 134.

вообще современному представлению о словесном знаке (денотаторе или десигнаторе), который состоит из носителя значения (sign-vehicle) и самого значения (десигнат)¹⁸.

Но определение Бхамахи, помимо терминов *śabda* и *artha*, включает и третье понятие — *sahitau* («соединенные»), благодаря чему Бхамахе нельзя упрекнуть в наивном отождествлении поэзии и языка. Термин *sāhitya* (букв. «соединение») вскоре после Бхамахи становится в санскритской поэтике одним из синонимов поэзии, *sāhityavidyā* или *sāhityaśāstra* означает «науку о поэзии»,¹⁹ а автор XIV в. Вишванатха называет свой трактат «Сахитьядарпана» (*Sahityadarpaṇa*) — «Зеркало поэзии». По-видимому, «сахитья» — не просто соединение, но «взаимопроникновение», «органическое единство», и если сочетание *śabda* и *artha* составляет обыденный язык каждодневного общения, то их единство, с точки зрения санскритской поэтики, было особым качеством поэтического языка, или, используя известную семиотическую формулу, «особым образом организованный язык».²⁰ Как своего рода невольный комментарий к санскритскому термину сахитья можно поэтому рассматривать замечание американских семантиков У. Уимсетта и К. Брукса в заключение их книги, посвященной истории литературной критики: «...наша конечная точка зрения, имплицитно выраженная во всем нашем изложении и в любом аргументе, который мы позволили себе привести, состоит в том, что «форма» в действительности охватывает и пронизывает «сообщение» таким образом, что создает значение более глубокое и более существенное, чем абстрактное сообщение или независимое украшение. В научном либо абстрактном, практическом либо риторическом измерениях существуют сообщение и средства передачи сообщения, но поэтическим измерением является как раз это неожиданно расширившееся значение, которое сливается с формой»²¹.

¹⁸ См. У. Вейнрейх. О семантической структуре языка. — «Новое в лингвистике». Вып. V. М., 1970 (далее: Вейнрейх), с. 166 и сл.; H. S. Sørensen. Meaning and Reference. — «Sing. Language. Culture». The Hague—Paris, 1970, pp. 67 ff. Ср. у Н. Хомского: «Каждый язык может рассматриваться как определенное отношение между звуком и значением» (Н. Хомский. Язык и мышление. М., 1972, с. 28).

¹⁹ Kane, pp. 341 ff.

²⁰ Именно в этой связи индийский теоретик литературы Вамана (VIII в.) говорит о поэзии как об «особом сочетании слов», а Кунтака (X в.) указывает, что «сахитья имеет в виду особое качество» (см. S. K. De. Some Problems of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1959, p. 65).

²¹ W. K. Wimsatt and C. Brooks. Literary Criticism: A Short History. New York, 1957, p. 748. Ср. у С. Левина: «...в поэзии форма изложения и его значение слиты в более высоко единстве» (S. R. Levin. Linguistic Structures in Poetry. The Hague, 1962, p. 9) или сходные высказывания Бодлера и Валери, приведенные в книге К. Чайтаны (*Chaitanya*, pp. 58—59).

Из определения поэзии, данного Бхамахой, можно, таким образом, сделать вывод, что Бхамаха понимал слово (звук) и смысл (значение) как основу поэзии, а их особое сочетание как ее специфическое качество. Таким специфическим качеством была, по его мнению, насыщенность поэтического языка риторическими фигурами, «украшениями» (аланкарами). «Украшение, которого добиваются [поэты], — пишет Бхамаха, — есть речь, в которой необычны (букв. «гнуты» — П. Г.) слово и смысл»²². Идеи Бхамахи впоследствии были развиты Дандином, объединившим понятия формы и смысла слова в категорию «тела» (śarīra) поэзии, которому «украшения» придают красоту. И Бхамаха, и Дандин, а вслед за ними почти все последующие теоретики, верные лингвистической основе поэтики, делили «украшения» на «украшения формы» (śabdālamkāra) и «украшения смысла» (arthālamkāra). Наконец, начиная с Бхамахи, в поэтиках заметна тенденция обнаружить какой-либо кардинальный принцип, унифицирующий многочисленные и разнообразные украшения (такой принцип попеременно видели в гиперболizations, сравнении, нетривиальном словосочетании, втором смысле и т. д.), что лишний раз сближает индийскую школу «аланкариков» с семантической «новой критикой», постулирующей обычно для поэтического языка особое качество, которое отождествлялось то с иронией, то с парадоксом, то с метафорой, то с двусмысленностью или косвенностью речи и т. п.²³

Весьма быстро, однако, индийские теоретики литературы почувствовали, что сводить специфику поэтической речи к какому-либо украшению или даже ко всем украшениям в целом не вполне адекватная процедура. Начиная с Ваманы, аланкары, так же как звук и значение, относятся уже не к специфике, а лишь к «телу» — основе поэзии. В противовес категории «тела» появляется категория «души» (ātman) поэтического произведения и как таковая рассматриваются сначала «стиль» (rīti), а затем «раса» (rasa) — эстетическая эмоция.

Однако введение категорий «стиля» и особенно «расы» (о расе впервые идет речь в трактате по драматическому искусству «Натьяшастре» — прибл. III—IV вв. н. э.) вне всякой связи с грамматическими постулатами прозвучало отрывом поэтической теории от ее безусловной, с точки зрения санскритской

²² Kāvyaalamkāra, p. 212; I, 36

²³ См., например: J. C. Ransom. The New Criticism. Norfolk, 1941; E. M. W. Tillyard. Poetry Direct and Oblique. London, 1945 (1 ed. — 1934) (далее: Tillyard); W. Empson. Seven Types of Ambiguity. New York, 1958 (1 ed. — 1955) (далее: Empson); R. P. Blackmur. Language as Gesture. London, 1954; W. K. Wimsatt. The Verbal Icon, Studies in the Meaning in Poetry. New York, 1958 (далее: Wimsatt); Ph. Wheelwright. The Burning Fountain Bloomington. 1959; его же. Metaphor and Reality. Bloomington, 1962; и др.

поэтики, лингвистической базы. И, возможно, отчасти поэтому Анандавардханой в «Дхваньялоке» была предпринята принципиально новая попытка подойти к проблеме эстетического восприятия с точки зрения поэтического уровня языка литературного произведения.

Для знаковых теорий искусства определяющими являются поиски особого ряда знака, несущего в первую очередь или исключительно эстетическую функцию. С. Лангер в своих работах «Философия в новом ключе» и «Чувство и форма»²⁴ различает два типа мышления и соответственно два типа символизма: дискурсивный, содержанием которого являются идеи, мысли в их линейной последовательности, и презентативный — непосредственная и симультанная презентация какого-либо индивидуального объекта. Практически С. Лангер отождествляет дискурсивный символизм с языком (в частности — языком науки), а презентативный — с искусством, и процесс художественного творчества, по ее мнению, есть процесс познания особого рода, по ходу которого познаются чувства, причем не их симптомы, а структура.

Теория С. Лангер рядом принципиальных черт напоминает предложенное Ч. Пирсом, а затем поддержанное Ч. Моррисом деление знаков на индексы, образы (icons) и символы, среди которых изобразительные, или иконические, знаки рассматривались как эстетические. Однако и выводы Лангер, и теория эстетического знака Пирса-Морриса обнаруживают свою уязвимость, как только они прилагаются к словесному искусству, где о непосредственной презентации объекта или его подобии знаку можно говорить лишь в чрезвычайно ограниченных пределах²⁵. По-видимому, отчасти поэтому Моррису пришлось изменить свою первоначальную позицию и выдвинуть иной принцип классификации знаков (по четырем видам и четырем способам их использования), но и такая классификация, как вообще попытки отыскать единый эстетический знак для любого искусства вне зависимости от его материала, оказалась весьма неопределенной. И ввиду этого попытки семантиков установить эстетическую природу именно словесного знака, совпадающие с подобным же рода целями индийской эстетики, представляются более обоснованными и перспективными.

Стремление выявить «эстетическую»²⁶ или «поэтическую»²⁷

²⁴ S. Langer. *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art.* New York, 1953 (1 ed. — 1942); Eñ же. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key.* London, 1953.

²⁵ Характерно, что Лангер и Моррис строили свои теории эстетического знака главным образом на материале музыки и пластического искусства.

²⁶ J. Mukařovský. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts.* — «Michigan Slavic Contribution», N 3, 1970.

²⁷ Jakobson, pp. 350—377.

функцию языка характерно для современной семантики литературы с первых ее шагов. В этом отношении особенно показательны и сопоставимы со взглядами индийских теоретиков поэзии взгляды А. Ричардса и его школы.

В широко известной книге А. Ричардса и Ч. Огдена «Значение значения»²⁸, которая оказала фундаментальное влияние на все развитие семантической теории литературы²⁹, а также в последующих работах Ричардса³⁰, слова рассматриваются как знаки, способные возбуждать психологические реакции, состоящие из чувств (feelings), отношений (attitudes) и умозаключений (references). В той мере, в какой слово предлагает суждение об объекте (referent), оно является символом, и символическое употребление языка — таково, когда высказывание интерпретируется от символов к мысли (reference) и тем самым к предмету мысли (referent). Но есть и второе употребление языка — эмотивное, когда интерпретация идет от словесных знаков к отношению, настроению, целям и т. п. говорящего, а тем самым к условиям, в которых было сделано высказывание. Первое употребление языка свойственно обыденной речи, науке, прозе, второе — поэзии³¹. Чтобы различить символический и эмотивный способы употребления языка, Ричардс и Огден предлагают «критерий истинности»: «Лучшим испытанием, символическим или эмотивным по сути является наше употребление слов, — будет поставить вопрос: правда это или ложь в обычном строго научном смысле? Если такой вопрос уместен, то употребление символическое, если явно неуместен, тогда мы имеем дело с эмотивным высказыванием»³².

В книге «Практическая критика» Ричардс уточняет категории употребления языка с помощью выделения языковых функций. Он полагает, что любое высказывание можно рассматривать с четырех точек зрения: смысла (умозаключения, которое оно содержит), чувства (отношения к тому, что говорится), тона (отношения к слушателю) и намерения (вольной или невольной цели говорящего). Все эти виды значения, или функции, могут присутствовать одновременно, но какая-то среди них (или несколько сразу) доминирует. В зависимости от этого различаются и способы употребления языка, поскольку

²⁸ C. K. Ogden and J. A. Richards. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London, 1936 (1 ed. — 1923) (далее: Ogden, Richards, MM).

²⁹ См. T. Eaton. *The Semantics of Literature*. The Hague—Paris, 1966, pp. 10 ff; Rieser, p. 13.

³⁰ *Principles of Literary Criticism*. New York, 1934 (1 ed. — 1924) (далее: Richards, PLC); *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London, 1939 (1 ed. — 1929) (далее: Richards, PC).

³¹ Ogden, Richards, MM, pp. 9 ff, 149 ff, 223 ff; Richards, PLC, pp. 261 ff; Richards, PC, pp. 267 ff и т. п.

³² Ogden, Richards, MM, p. 150.

первая функция является символической, а три последних — эмотивными³³.

Теорию Ричардса критиковали за чересчур ригидное разделение научного (символического) и эмоционального языка, за «элементаризм», сводящий все значение поэзии к возбуждению эмоций и отношений³⁴. В этой связи предлагались иные способы классификации: на референтивный и «возбуждающий» (evocative) символизм³⁵, на дескриптивную и эмоциональную функции слов³⁶, на информативный, творческий (creative) и побуждающий (persuasive) роды речи³⁷. Но едва ли любая из этих классификаций принципиально отличается от классификации Ричардса.

Между тем, если от современных семантических теорий мы обратимся к определению эстетической функции языка в санскритских поэтиках (прежде всего в «Дхваньялоке» Анандавардханы), то мы увидим существенно новый элемент в их подходе, хотя ряд их выводов, в частности об эмотивной природе поэтической речи, был близок к выводам Ричардса. Ричардс и его последователи в классификации способов употребления и функций языка исходили из знаковой ситуации, в которой основную роль играют говорящий, само сообщение и слушающий³⁸. Анандавардхана в «Дхваньялоке» также рассматривает поэзию как систему сообщений, направленную от поэта к ценителю (sahrdaya). Но при этом для выявления специфики поэтического высказывания он первостепенное значение придает его контексту (prakarana), понимая этот термин, как следует из отдельных примеров, даже не столько как контекст вербальный, сколько как контекст ситуационный³⁹.

³³ Richards, PC, pp. 181 ff.

³⁴ T. C. Pollock. A Theory of Meaning Analysed. A Critique of J. A. Richards' Theory of Language and Literature. — «General Semantics Monographs», N 3, Chicago, 1942, pp. 1—25; J. G. Spaulding. Elementarism: The Effect of an Implicit Postulate of Identity on J. A. Richards' Theory of Poetic Value; там же, pp. 26—34.

³⁵ T. C. Pollock. The Nature of Literature. Its Relation to Science, Language and Human Experiences. Princeton, 1942 (далее: Pollock), pp. 96 ff.

³⁶ Ch. L. Stevenson. Ethics and Language. New Haven, 1960, pp. 62 ff.

³⁷ W. K. Brown, S. P. Olmsted. Language and Literature. New York, 1962, pp. 17 ff.

³⁸ «Каждая из противостоящих функций, — пишут А. Ричардс и Ч. Огден, — имеет <...> две стороны: говорящего и слушающего <...> В эмотивную функцию включены и выражение эмоций, отношений, настроений, намерений и т. д. говорящим, и их сообщение, т. е. их возбуждение в слушающем» (Richards, Ogdén, ММ, р. 149). Ср. у Т. Поллока: «... она (литература) имеет своей целью выражение переживания писателя с помощью воспроизведения ряда символов, способных вызвать в уме должным образом подготовленного читателя контролируемое переживание, которое сходно, хотя, конечно, не идентично с переживанием писателя» (Pollock, p. 96).

³⁹ См.: Алиханова, с. 53—54. Точка зрения Анандавардханы близка идеям Ч. Морриса, определяющего знаковую ситуацию как «пятичленное этноше-

Анандавардхана исходит из учения древнеиндийских грамматиков и логиков о двух (или иногда — трех) функциях (vṛtti) речи. Первая функция — денотативная (abhidhā) сообщает собственное значение слова, обусловленное традицией или соглашением. В тех случаях, когда первичное значение слова, передаваемое денотативной функцией, оказывается несовместимым с контекстом, вступает в силу вторая, индикативная (lakṣaṇā) функция, благодаря которой воспринимаются метафорическое или метонимическое значение слов. Например, фраза «Стоянка пастухов на Ганге» (gaṅgāyām ghoṣaḥ) в своем буквальном, денотативном значении бессмысленна: стоянки на самой реке быть не может, и в силу индикативной, переносной функции она должна пониматься, как «Стоянка пастухов на берегу Ганга». Наконец, некоторыми философами признавалась третья, так называемая «целевая» (tatparā) функция, объясняющая понимание смысла предложения в целом на основе синтаксической связи значений отдельных слов.

Анандавардхана почти не касается происходившей в грамматической и философской литературе Древней Индии полемики относительно объема и характера каждой из перечисленных выше функций. Его основной задачей было показать, что все эти функции так или иначе ограничиваются передачей **выраженного смысла** высказывания. Между тем во многих высказываниях имеется не выраженный прямо смысл (например, та же фраза «Стоянка пастухов на Ганге» способна передать ощущение благочестия, покоя пребывания на священной реке). Этот **невыраженный смысл**, по мнению Анандавардханы, постигается собеседником благодаря еще одной присущей языку функции — суггестивной, или функции внушения (vyañjanā). И если он составляет главную цель и красоту высказывания, тогда мы имеем дело с высказыванием поэтическим, которое Анандавардхана называет дхвани (dhvani) ⁴⁰.

Анандавардхана последовательно опровергает возможные (или уже имевшие место) попытки свести суггестивную функцию к какой-либо из трех традиционных грамматических функ-

ние», в котором знак (v) вызывает в интерпретаторе (w) определенного рода реакцию (x) на некоторый объект (y), обусловленную контекстом (z), в котором знак находится (Ch. Morris. *Writings on the General Theory of Signs*. — «Approaches to Semiotics», 16. The Hague—Paris, 1971, pp. 401—402 (Signification and Significance).

⁴⁰ Как полагает Ю. М. Алиханова (Ю. М. Алиханова. Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике. — В кн.: *Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока*. М., 1964, с. 20 и сл.; Алиханова, с. 41—42). Анандавардхана употребляет термин «дхвани» в двух значениях: как поэтическое высказывание, в котором доминирует скрытый смысл, и как сама функция внушения; термин «дхвани» в качестве наименования невыраженного смысла фигурирует лишь в последующей индийской традиции.

ций или растворить невыраженное значение в выраженном⁴¹. Следуя ходу его рассуждений, Вишванатха впоследствии писал:

«Внушаемое значение не совпадает с выражением из-за отличий в воспринимающем, смысле, числе, причине, следствии, характере восприятия, времени, месте и адресате»⁴². И далее пояснял, что выраженное значение могут понимать просто сведущие в грамматике люди, а невыраженное — лишь ценители поэзии; выраженным может быть побуждение, а внушаемым — запрещение (и наоборот)⁴³, выраженное значение всегда одно, а невыраженное может быть несколько;⁴⁴; выраженное постигается одним произнесением слов, а невыраженное — благодаря усилиям интеллекта; выраженное значение дает знание, а невыраженное — наслаждение; выраженное значение пребывает в слове, а невыраженное — в звуке, слове, частях слова, смысле слова и словосочетаниях; наконец, выраженное значение может быть обращено к одному адресату, а невыраженное — к другому⁴⁵.

Необходимым условием внушения скрытого смысла Анандавардхана считал наличие особой авторской цели, интенции (прауојапа), которую должен уловить ценитель⁴⁶, и это обстоя-

⁴¹ Dhvanyāloka, pp. 454—491.

⁴² Sāhityadarpaṇa of Viṣvanātha Kavirāja. Ed. by K. Śāstri. Varanasi, 1967 (далее: Sāhityadarpaṇa), p. 300; V. 2.

⁴³ Например, молодая девушка, назначившая своему возлюбленному свидание на берегу реки, говорит встретившемуся ей отшельнику:

«Гуляй без страха, почтенный!
Собаку [тебя испугавшую] загрыз сегодня свирепый лев,
Поселившийся в гуще лиан
На берегу Годавари»

(Sāhityadarpaṇa, p. 300; Dhvanyāloka, p. 52).

Здесь выраженный смысл — разрешение, а скрытый — запрещение.

⁴⁴ Так, в словах «солнце село» только один выраженный смысл, а невыраженных, в зависимости от контекста, может быть несколько: «спеши к любовнику», или «нужно запереть хлев», или «стало прохладно» и т. п. (Sāhityadarpaṇa, p. 53).

⁴⁵

«Кто бы не разгневался,
Увидев искусаемыми губы любимой!
Хоть я тебя предупредила, ты все-таки нюхала
лotos, в котором была пчела;
Терпи теперь, красавица!»

(Sāhityadarpaṇa, p. 362; Dhvanyāloka, p. 76), — говорит девушка своей подруге, возвратившейся со свиданья, видя, что ее муж подозревает измену. Хотя слова обращены к жене, невыраженный их смысл — попытка отвести подозрения мужа.

⁴⁶ Dhvanyāloka, p. 149; скрытый смысл поэтической речи особенно настойчиво отождествляет с авторской интенцией теоретик XI в. Маммата (Kāvyarākāṣa of Maṃmaṭa. Ed. by R. D. Karṃarkar. Poona, 1965, pp. 55 ff). Ср. наблюдения семантиков, указывающих, что в научном или обыденном языке внимание слушателя фокусируется на референтах символов, в то время как в эмотивном или поэтическом языке — на стимулах высказывания (Pollack, NL, p. 195).

тельство, с его точки зрения, позволяет отделить дхвани, от стертых метафор (например, «говорит», «терпит» по отношению к неодушевленным предметам), в которых никакого субъективного авторского намерения не заложено⁴⁷. Авторское намерение, хотя оно прямо не выражено в поэтическом высказывании, тем не менее предопределяет его контекст. А контекст, особенно контекст ситуационный, Анандавардхана, как мы уже говорили, непосредственно связывает с возможностью внушения скрытого смысла. Он утверждает, что денотативная и индикативная функции присущи языку по необходимости, являются обязательной формой существования того или иного высказывания. Суггестивная же функция необязательна и всякий раз присутствует «лишь в силу того, что высказывание детерминировано контекстом»⁴⁸. В качестве одного из примеров Анандавардхана приводит следующие стихи:

«Собирай только опавшие цветы,
Не тряси шепхалику <род жасмина — П. Г.>, сноха пахаря!
Тебе грозит большая беда,
Если свекор услышит звон твоих браслетов»⁴⁹.

И далее поясняет, что только после того, как читатель поймет описанную ситуацию (некая женщина, услышав звон браслетов, обращается к своей подруге, развлекающейся в саду с любовником), он способен уяснить себе и скрытый смысл обращения: желание скрыть поведение подруги от находящегося неподалеку свекра⁵⁰.

Отделяя выраженное значение от невыраженного, Анандавардхана использует в то же время и уже известный нам «критерий истинности» Ричардса, говорит, что хотя и то и другое проверяется с помощью средств правильного познания (то есть непосредственного воспитания, аналогии и вывода), «в поэзии совершенно неважно, истинно или неистинно познание проявляемого смысла, и потому его проверка с помощью других средств правильного познания может вызвать только смех»⁵¹.

В тринадцатой карике первой книги «Дхваньялоки» дается общее определение дхвани:

Мудрыми тот род поэзии называется дхвани,
в котором смысл или слово проявляют скрытое
значение и при этом подчиняют себя ему⁵².

Поясняя это определение, Анандавардхана подчеркивает, что проявление скрытого, суггестивного значения — основной

⁴⁷ Dhvanyāloka, pp. 150 ff.

⁴⁸ Там же, pp. 466, 476 ff.

⁴⁹ Там же, p. 306.

⁵⁰ Там же, pp. 306—307.

⁵¹ Там же, p. 489.

⁵² Там же, p. 102.

признак истинной поэзии. Традиционные поэтические категории: «украшения», «достоинства» и т. п. — рассматриваются им как вторичные, необязательные признаки, содействующие проявлению невыраженного, но не имеющие самостоятельного значения. Помимо поэзии-дхвани (dhvani-kāvya), Анандавардханой признается и второй род поэзии, в которой тоже имеется скрытый смысл, но он или логически подчинен, или уступает по красоте выраженному (guṇībhūta-kāvya). Этот род поэзии в сравнении с дхвани Анандавардхана считает низшим. Наконец, по существу вне рамок истинной поэзии оставляет Анандавардхана поэзию описательную (citra — букв. «картинка»), в которой есть только выраженный смысл, хотя бы и всячески «украшенный».

В свою очередь скрытый смысл группируется Анандавардханой в три категории, согласно тому, что является объектом суггестии: содержание (буквально «вещь» — vastu), украшение (alamkāra) или эстетическая эмоция — rasa (rasa).

Примером дхвани, в котором подразумевается «содержание», может служить, по «Дхваньялоке», четверостишие поэта Халы:

Пером павлина украсив себе уши,
Гордо ходит юная жена охотника
Среди других его жен, блистающих
Украшениями из жемчугов⁵³.

Скрытый смысл стихотворения — показать, как любима юная жена мужем-охотником, раз в наслаждениях с ней он забросил охоту, в то время как ранее был способен убивать слонов и покупать для своих старых жен украшения из жемчуга⁵⁴.

Скрытый смысл, состоящий в аланкаре, можно обнаружить в такой строфе:

Желтые от шафрана холмы грудей любимых
Не так пленяют взоры героев,
Как смазанные красным суриком
Бугры на лбах у слонов врага⁵⁵.

Здесь имеется выраженное «украшение» — противопоставление, но через него проявляется «украшение» скрытое — сравнение женской груди с лобными буграми слонов.

И, наконец, среди многих других в качестве образца внушения расы в качестве скрытого смысла Анандавардхана приводит слова Душьянты из «Шакунталы» Калидасы:

⁵³ Dhvanyāloka, pp. 277, 324.

⁵⁴ Там же, p. 324.

⁵⁵ Там же, p. 286.

Ты то и дело касаешься ее глаз с трепещущими
 уголками,
 Ты нежно жужжишь у ее уха, словно шепчешь ей по
 секрету,
 Хотя она отгоняет тебя рукой, ты пьешь нектар
 наслаждения с ее губ,
 Я лишен того, к чему стремлюсь, а ты своего
 добился, шмель! ⁵⁶

Анандавардхана указывает, что раса всегда относится к сфере невыраженного смысла, поскольку простое название или прямое описание эмоции не рождает эмоционального отклика у читателя, не создает расы. Единственное средство возбудить расу — это описать возбудители (*vibhāva*), симптомы (*anubhāva*) чувства и преходящие настроения (*vyabhicāribhāva*) ⁵⁷, и тогда раса может быть познана как скрытое значение высказывания ⁵⁸.

Уже в «Дхваньялоке», особенно в комментариях к карикам, проявлению расы отдается предпочтение в сравнении с проявлением «содержания» и «украшения». Анандавардхана пишет, что «расы — главная цель творчества хороших поэтов» и «произведение без расы — великий упрек поэту» ⁵⁹. В другом месте он утверждает, что вообще «нет такого рода поэзии, в котором не было бы познания рас», поскольку любая в мире поэзия относится к реально существующим вещам, а все вещи в мире имеют отношение к расам, хотя бы в качестве их возбудителей ⁶⁰. Поэтому, как явствует из рассуждений Анандавардханы, мы можем лишь условно говорить о поэтическом произведении (например, о поэзии «васту-дхвани», «аланкара-дхвани» и даже «читра»-«картинке») как о лишенном расы, имея при этом в виду, что раса выражена в нем слабо и главное внимание поэта обращено на «содержание» или «украшения» ⁶¹.

Отталкиваясь от этих идей Анандавардханы, комментатор «Дхваньялоки» индийский философ Абхинавагупта (X в.) пошел уже несколько дальше и в конечном итоге свел все виды дхвани к внушению расы. Он настаивает, что только раса является истинной «душой» (*ātman*) поэзии и что «дхвани содержания» и «дхвани украшения» имеют смысл постольку, поскольку завершаются в «дхвани-расе» ⁶². Раса, эстетическая эмоция, понимается как скрытый смысл *par excellence*. И мы видим, таким образом, что индийские теоретики литературы, начиная с Абхинавагупты, приходят к тезису об эмотивной

⁵⁶ Dhvanyāloka, pp. 267—268.

⁵⁷ Об этих категориях см. Гринцер, с. 136.

⁵⁸ Dhvanyāloka, pp. 81 ff.

⁵⁹ Там же, p. 401.

⁶⁰ Там же, pp. 526—527.

⁶¹ Там же, pp. 527 ff.

⁶² Там же, p. 51.

природе поэтического произведения, аналогичному выводам семантиков школы Ричардса. Однако следует, во-первых, оговорить, что категория расы не вполне совпадает с понятием эмоции: раса включает в себя не только эмоциональные, но и интеллектуальные реакции, универсализованные в эстетическом восприятии⁶³. А, во-вторых, существенно, что древнеиндийские теоретики исключительным средством реализации расы считали суггестивную функцию языка, видели в расе подразумеваемый, а не прямо выраженный смысл литературного произведения.

Идея присутствия подразумеваемого смысла, намека, скрытого символа в лучших образцах поэзии никогда не была чуждой европейской эстетике⁶⁴. В теоретических трудах семантиков, подобно тому как некогда в санскритской поэтике, суггестивность нередко уже стала рассматриваться и как специфическое свойство поэтического языка.

А. Ричардс, исследуя эмотивное использование языка, еще в ранних своих работах указывал, что понимание чувства читателем и слушателем может быть результатом или простого его называния, или употребления слов, выражающих чувства (например, эпитетов «блестящий», «славный», «безобразный», «хорошенький» и т. п.), или, наконец, зависеть от смысла, порождаемого контекстом. В последнем случае, который, с точки зрения Ричардса, особенно свойствен поэзии, утверждения (statements), характерные для символического языка, употребляются не ради самих себя, но как «средства манипуляции и выражения чувств и отношений»⁶⁵. В более поздних работах Ричардса (в частности, в «Философии риторики», 1936) эти мысли получают дальнейшее развитие, и, отказавшись от прямолинейного противопоставления символического и эмотивного языков как соответственно языков науки и поэзии, Ричардс полагает, что смысл, который подвергается в поэтическом произведении глубоким и многосторонним контекстуальным сдвигам, является лучшим инструментом эмотивного поэтического значения.

Один из наиболее известных учеников Ричардса У. Эмпсон видел источник красоты поэзии в двусмысленности (ambiguity) поэтического высказывания. Он понимал двусмысленность как «некий словесный нюанс, который, сколь бы он ни был незначителен, создает возможность для альтернативных реакций на один и тот же отрывок текста»⁶⁶. Исследуя большое число

⁶³ Так, к числу рас Анандавардхана причисляет так называемую «спокойную» (çānta) расу, корреспондентную состоянню отрешенности, духовного совершенства.

⁶⁴ См. Chaitanya, pp. 118 ff.

⁶⁵ Richards, PC, p. 186; ср. PLC, pp. 267 ff.

⁶⁶ Empson, p. 3.

поэтических отрывков, Эмпсон стремился доказать их внутреннюю сложность и куда бóльшую многозначность, чем кажется на первый взгляд. Но часто такой анализ вел к апологии двусмысленности и противоречивости как таковых, хотя Эмпсон и оговаривается, что противоречивые значения должны по необходимости обнаруживать стяжение (tension) и двусмысленность «в каждом случае должна вырастать из специфических требований ситуации и быть оправданной ими»⁶⁷.

В отличие от Эмпсона, теоретики дхвани утверждали, что если в поэтическом тексте и есть два смысла: выраженный и невыраженный, то имеется в виду или доминирует какой-либо один из них, и противоречивость значений, таким образом, оказывается мнимой. Поэтому, пожалуй, более близки к идее дхвани соображения другого последователя Ричардса — Э. М. Тияра, касающиеся природы прямой и косвенной речи.

Тияр полагает, что, наряду с поэзией прямого утверждения (direct statement) — описательной и дидактической, существует более высокий род поэзии — косвенной (oblique). Косвенность достигается тогда, когда поэт с помощью сюжета, ритма, специально подобранных слов намекает на нечто прямо не высказанное. Этим нечто, согласно Тияру, могут быть великие «общие места» (commonplaces) человеческого опыта (например, мысль о невольной солидарности людей в тяжелых испытаниях, выраженная в заключительной книге «Илиады») или же такие архетипические эмоциональные комплексы, как страх, радость, меланхолия и т. п. В связи с последними Тияр пишет, что «просто не может быть прямого утверждения о том, что лежит в основе наиболее сильных человеческих страстей и что предшествует человеческому языку»⁶⁸. С точки зрения теории дхвани, уязвимым в доводах Тияра является отделение им прямого высказывания от косвенного непроницаемым барьером. Косвенность, по мнению Тияра, не имеет ничего общего с прямым утверждением и постигается сразу, вне всякой связи с ним. Тем самым остается неясным, что именно в поэтическом тексте служит источником и необходимым условием проявления косвенности.

В значительной мере та же непоследовательность свойственна взглядам на функционирование языка Ч. Стивенсона. Стивенсон, как мы уже говорили, признает два рода значений вербального знака — дескриптивное и эмоциональное. При этом, однако, в сфере дескриптивного значения он различает, что слово **значит** и на что оно **намекает** (suggests). Для того, чтобы в каждом случае отделить эти две функции, Стивенсон прилагает то, что в семиотике называется «лингвистическим правилом». Во фразе «Джон — замечательный атлет» слово «атлет», согласно

⁶⁷ Empson, pp. 265—266.

⁶⁸ Tillyard, p. 43.

такому правилу, означает того, кто занимается спортом, и может значить, но может и не значить «высокий ростом». Соответственно, приведенная фраза имеет буквальное, но может иметь и суггестивное значение⁶⁹. Иногда, по Стивенсону, суггестивное, подразумеваемое содержание знака влияет на его эмоциональное содержание (в таком случае последнее Стивенсон называет «как бы зависимым эмоциональным значением»), но главная тенденция его рассуждений — и в этом он близок к Тияру — состоит в том, что эмоциональное значение есть нечто независимое от дескриптивного и не коррелируется с ним: слова с одинаковым дескриптивным значением (буквальным и подразумеваемым) могут иметь совершенно различные эмоциональные значения⁷⁰. Вводя суггестивную функцию в область дескриптивного значения, Стивенсон, по сути дела, отождествляет ее с функцией метафорической (санскритской — lakṣaṇā), и, наоборот, эмоциональное содержание высказывания, в отличие от теоретиков дхвани, он выводит за пределы суггестии. Доктрина эмоционального значения в таком изложении становится основой своего рода аффективного релятивизма в поэтике: поскольку эмоциональное значение отрывается от дескриптивного, познавательного, оправданы и неизбежны любые, даже противоположные эмоциональные реакции на один и тот же поэтический текст⁷¹. В этой связи принципиальное значение доктрины дхвани состоит не просто в том, что она указала на роль подразумеваемого, или проявляемого, смысла в поэзии, но рассматривала выраженный смысл как причину невыраженного, подчеркивала их взаимную зависимость и конкретно исследовала формы этой зависимости.

Анандавардхана, настаивая на главенстве подразумеваемого значения в истинной поэзии, одновременно указывает, что истинными поэтами становятся те, кто, заботясь о скрытом смысле, ради него направляют свои усилия прежде всего на смысл выраженный:

«Как человек, нуждаясь в свете, проявляет заботу
о пламени в светильнике,
которое есть средство его [достижения], так [поэт] —
— о выраженном смысле, нуждаясь в невыраженном»⁷².

И точно так же читатель: «Как посредством значения слов постигается значение предложения, так постигают проявляемый смысл только после того, как понят выраженный»⁷³.

Анандавардхана далее подчеркивает, что даже после постижения невыраженного смысла выраженный все-таки присут-

⁶⁹ Stevenson, p. 70.

⁷⁰ Там же, pp. 75 ff.

⁷¹ См. критику взглядов Стивенсона у У. Уимсетта (Wimsatt, pp. 22 ff.)

⁷² Dhvanyāloka, p. 98; I. 9.

⁷³ Там же, p. 100.

ствуется в сознании читателя, оставаясь интегральной частью эстетического восприятия⁷⁴. Вновь используя аналогию с учением грамматиков о предложении, Анандавардаха говорит, что значение отдельных слов уже не осознается, когда понято предложение, подобно тому как мы забываем, видя готовый горшок, о глине, из которой он сделан. «Но, — продолжает он, — иначе соотносятся выраженное и проявляемое значения... Как свет светильника продолжает оставаться и тогда, когда с помощью светильника стал виден горшок, так свет выраженного [остается], когда уже познано проявляемое»⁷⁵. Отсюда становится понятным, почему однажды Анандавардаха называет «душой поэзии» не только невыраженный, но и выраженный смысл⁷⁶. И признавая, что «в основе дхвани лежит связь проявляющего и проявляемого значений»⁷⁷, он большую часть своего трактата посвящает исследованию и классификации форм этой связи.

Принципов классификации Анандавардахи мы коснемся несколько дальше, а сейчас нам хочется обратить внимание еще на один актуальный для семантики литературного текста аспект доктрины дхвани.

Как мы уже говорили, индийские теоретики литературы структуру лингвистического знака представляли себе как состоящую из «слова», или точнее звукового облика слова, формы (*śabda*) и «смысла», значения (*artha*), соответствующих сосюрковским терминам *signifiant* и *signifié*. Если же, следуя учению о дхвани, представить себе структуру эстетического знака, то в нем взаимосвязанные «слово» и «смысл» (или в терминах Анандавардахи «выражающее» — *vācaka* и «выражаемое» — *vācya*) выступают совместно в качестве «проявителя» (*vyañjaka*) по отношению к «скрытому смыслу» или «проявляемому» (*vyāṅgya*, *pratīyamāna*):

$$\left. \begin{array}{c} \text{vācaka} \\ \downarrow \uparrow \\ \text{vācya} \end{array} \right\} \text{vyañjaka} \rightleftharpoons \text{vyaṅgya}$$

Иначе говоря, «выражающее» и «выражаемое» обычного лингвистического знака в эстетическом вместе становятся «выражаю-

⁷⁴ Тем самым буквальный и подразумеваемый смысл составляют вместе то, что можно назвать «стереоскопом идей», если воспользоваться удачно найденным У. Стенфордом выражением для характеристики эстетического эффекта метафоры (W. K. Stanford. *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford, 1936).

⁷⁵ Dhvanyāloka, p. 461.

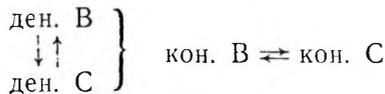
⁷⁶ «У значения, которое восхваляют знатоки и которое считается душой поэтического произведения, есть две части, а именно выраженная и проявляемая» (Dhvanyāloka, p. 43; I. 2).

⁷⁷ Dhvanyāloka, p. 108.

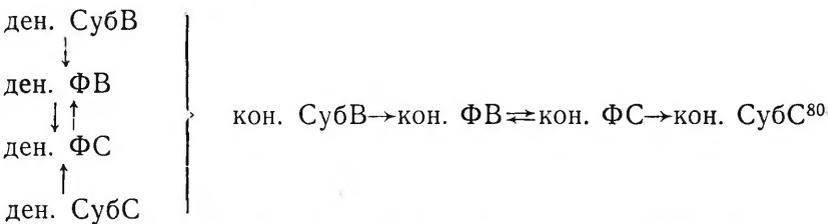
щим», или, чтобы избежать смешения терминов, воспользуемся термином Анандавардханы — «проявляющим» скрытого значения. «Способность выражать, — пишет Анандавардхана, — отличается от способности проявлять потому, что способность выражать принадлежит одному слову, а проявлять принадлежит и слову, и смыслу»⁷⁸.

Такое понимание структуры эстетического знака находит прямую параллель в современной глоссематике.

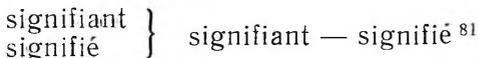
Л. Ельмслев и его последователи различают, как известно, два уровня знака: план выражения (В) и план содержания (С), также соответствующие сосюроевским *signifiant* и *signifié*. Знаки, включающие оба плана, принадлежат так называемой денотативной семиотике, или семиотике прямого значения. Но, согласно Ельмслеву, существует и коннотативная семиотика (семиотика дополнительного значения), «план выражения которой обусловлен планом содержания и планом выражения денотативной семиотики»⁷⁹. Строение знака в коннотативной семиотике следующее:



Или, если учесть глоссематическое деление планов выражения и содержания на неустойчивую субстанцию (Суб) и манифестирующую ее форму (Ф), схема принимает такой вид:



В упрощенной схеме, сосюроевской по терминам, но по существу, как легко убедиться, тождественной санскритской модели, представляет отношения денотативной и коннотативной семиотик Р. Барта:



Л. Ельмслев предлагает для плана выражения коннотативной семиотики (кон. В = кон. СубВ → кон. ФВ) название «кон-

⁷⁸ Dhvanyāloka, p. 463.

⁷⁹ Hjelmslev, p. 119.

⁸⁰ ⇔ означает отношения взаимообусловленности, → — детерминации.

⁸¹ R. Barthes. *Éléments de sémiologie*. — «Communications», 4 (1964), p. 130.

нотирующий» (konnotans), а для плана содержания (кон. С = = кон. СубС → кон. ФС) — «коннотируемый» (konnotatum), что почти буквально соответствует «проявляющему» и «проявляемому» значениям у Анандавардханы.

Разделив семиотику на денотативную и коннотативную, Ельмслев наметил возможность приложения глоссематики к теории литературы, причем, как мы видим, руководствуясь приблизительно теми же принципами различения и связи денотативного и суггестивного значений, что и теоретики дхвани. Практически, однако, литературоведческие аспекты глоссематической теории исследованы в работах некоторых его последователей⁸², и, естественно, благодаря сходству исходных принципов, сходны со взглядами Анандавардханы и многие выводы, к которым они приходят.

Так, А. Стендер-Петерсен утверждает, что обычный язык постольку становится языком искусства, поскольку использованный в качестве плана выражения он коннотирует («проявляет», как сказал бы Анандавардхана) не выраженный прямо план содержания⁸³. Обычный язык в поэтическом произведении подвергается и на уровне звука, и на уровне смысла селекции, которую Стендер-Петерсен называет инструментализацией. Инструментализация выражается в нарочитом использовании рифмы, аллитерации, особой интонации, эллипсисов, инверсий, архаизмов, сравнений, аллегорий и т. п. И эта «инструментализация, составляющая план выражения литературного языка, сопровождается в плане содержания феноменом, — пишет Стендер-Петерсен, — который я склонен рассматривать как цепь эмоций...»⁸⁴. Слово бы в согласии с доктриной дхвани-расы, он полагает, что коннотативное содержание языка искусства «можно рассматривать как эмоцию»⁸⁵.

В свою очередь С. Йохансен признает, что в литературном произведении обычный язык приобретает необычную роль: служит средством выражения чувств, состояний духа и т. п. — всего того, что с помощью денотации выразить невозможно⁸⁶. Подобно теоретикам дхвани, он пытается, установив связь денотативного и коннотативного (выраженного и невыраженного) значений в литературном тексте, исследовать характер

⁸² A. Stender-Petersen. Zur Möglichkeit einer Wortkunsttheorie. — «Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven». В. II/2, Frankfurt a/M, 1971, Ss. 455—471. (далее: Stender-Petersen); S. Johansen. La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique. — Travaux du Cercle Linguistique de Copenhagen, 1949, pp. 287—303 (далее: Johansen); J. Trabant. Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks. Glossematik and Literaturtheorie. München, 1970 (далее: Trabant) и др.

⁸³ Stender-Petersen, S. 462.

⁸⁴ Там же, S. 463.

⁸⁵ Там же, S. 467.

⁸⁶ Johansen, p. 201.

этой связи. С этой целью Йохансен различает «простые коннотативные знаки», которые, согласно глоссематическим принципам, строятся на каком-либо одном из четырех слоев денотативного знака: субстанции выражения (рифма, звукопись), форме выражения (размер), форме содержания (синтаксические фигуры) и субстанции содержания (предпочтение автором определенных тем), — и «комплексные коннотативные знаки», которые базируются на плане выражения и плане содержания денотативного знака в целом. Классификация Йохансена (особенно простых знаков) недостаточно убедительна и была подвергнута критике⁸⁷, но нельзя не отметить, что, хотя и построенная на другой основе, его методика в ряде аспектов аналогична методике Анандавардханы, который, классифицируя дхвани по характеру проявляющего, различает дхвани, в котором скрытый смысл вырастает из возможностей, заключенных в выражении, и дхвани, в котором скрытый смысл вырастает из возможностей, заключенных в содержании, а также группирует дхвани, зависящие от фонемы, морфемы, слова или словосочетания и т. д. (III глава трактата). При этом, как Йохансен считает, что конкретное содержание простого коннотативного знака может быть определено только благодаря знаку комплексному⁸⁸, так и Анандавардхана утверждает, что, когда скрытый смысл проявляется фонемами, падежными окончаниями или одним каким-либо словом, они становятся носителями этого смысла только в контексте всей строфы или даже всей поэмы в целом. «Красота поэтического произведения, — пишет Анандавардхана, имея в виду дхвани, — так же, как и красота человеческого тела, зависит от целого, в котором объединены отдельные части, но воспринимается по частям, сообразно тому, в какой мере они этому восприятию соответствуют»⁸⁹.

Показательно, наконец, что когда Йохансен анализирует в качестве комплексного эстетического знака одну строфу из «*Booz Endogmi*» В. Гюго, его анализ по своему характеру близок к анализам Анандавардханы. Йохансен выделяет в четверо-

⁸⁷ Trahan, Ss. 99 ff.

⁸⁸ Johansen, p. 301.

⁸⁹ Dhvanūlōka, pp. 325—326. В этом плане, с анализом Анандавардханы большой поэмы (типа «Махабхараты» или «Рамаяны»), в которой, по его мнению, все составные части подчинены единой расе, выраженной в качестве скрытого смысла, и способствуют ее проявлению (IV глава трактата), перекликаются соображения Ю. Трабанта, разделяющего точку зрения Йохансена относительно детерминированности простого коннотативного знака комплексным: «Если мы какой-нибудь текст рассматриваем как эстетическое коннотативное единство, то есть как *signifiant* эстетического знака, то все в этом контексте присутствующие значения можно считать функциональными составными частями этого *signifiant*, идет ли речь о грамматическом значении, лексическом значении, о предложении или значении, выходящем за границы предложения» (Trahan, S. 223).

стишии отдельные слова, чье буквальное значение перечеркивается или сдвигается благодаря контексту, и затем выявляет на основе этого контекста подразумеваемое содержание («васту» в терминологии санскритской поэтики) всей строфы — мысль о диких, первобытных, но спокойно дремлющих силах природы⁹⁰.

Говоря о сходстве учения о дхвани с семантическими теориями, склонными видеть в подразумеваемом значении специфическое качество литературного языка и вообще поэзии, нужно иметь в виду и то обстоятельство, что санскритская поэтика, в известной мере предвосхищая эти теории, в то же время намечает некоторые новые, до сих пор не реализованные пути исследования. Мы уже писали, что доктрину дхвани отличает пристальное внимание к проблеме отношений выраженного и проявляемого смысла, обусловленности второго первым и эстетической ценности первого в поэтическом высказывании. Динамика этих отношений, чрезвычайно важная для конкретного анализа поэтических текстов, раскрывается в классификации Анандавардханой основных типов дхвани согласно характеру связи невыраженного и выраженного значений.

Анандавардхана по этому принципу разделяет дхвани на два главных вида: «с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать» (*avivakṣitavācya*) и «с выраженным, которое есть то, что хотят сказать» (*vivakṣitavācya*). В свою очередь первый вид включает две разновидности: первую, в которой «выраженное значение переходит в иной (скрытый) смысл (*arthāntarasamkramitavācya*), и вторую, в которой он «совершенно устраняется» (*atyantatiraskṛtavācya*), уступая место скрытому.

Примером первой разновидности может служить строфа:

«Тогда проявляются достоинства,
Когда их заметят ценители;
Лишь освещенные лучами солнца
Лотосы становятся лотосами»⁹¹.

Пример второй разновидности — сентенция из «Бхагавадгиты»:

Когда для всех существ ночь, бодрствует аскет;
Когда бодрствуют все существа, для зрящего мудреца
наступает ночь⁹².

⁹⁰ Johansen, pp. 296 ff.

⁹¹ Dhvanyāloka, p. 178. Здесь слово «лотосы» во втором случае означает не просто лотосы, но лотосы (и вообще любая вещь) во всем блеске их красоты.

⁹² Там же, p. 317. В этой строфе речь по сути идет не о ночи и бодрствовании, но об отношении мудреца и обычных людей к истине и видности.

По ходу рассуждений Анандавардханы становится ясным, что проявление скрытого смысла в первом виде дхвани зависит от индикативной функции языка (дхвани первой разновидности связано с метонимическим, а второй — с метафорическим словоупотреблением), что скрытый смысл приобретает здесь форму «содержания» («васту»), а выраженный может быть заключен в слове и предложении.

Второй вид дхвани, где выраженный смысл продолжает присутствовать, но доминирует невыраженный, также имеет две разновидности. Первая из них — дхвани, где «скрытый смысл распознается постепенно» (*samlakṣyakramavyaṅgya*) или, как иначе говорит Анандавардхана, «проявляется в форме эха».

В этой разновидности дхвани проявителями скрытого смысла могут быть значения (*artha, vācya*) слова и предложения⁹³ или их звуковой облик (*ṣabda, vācaka*). В последнем случае мы обычно имеем дело с риторической фигурой «шлеша» (*śleṣa*), или игрой слов:

Если не даровано мне судьбой
Деньгами утолять нужду просящих,
Почему я не рожден бесчувственным —
Колодцем на дороге или озером с чистой водою⁹⁴.

Здесь слово «бесчувственный» (*jaḍa*) имеет второе значение — «холодный». И благодаря его грамматическому согласованию со словом «колодец» проявляется скрытый смысл: «Будучи колодцем или озером, я мог бы утолить холодной водой жажду путника». Скрытый смысл, проявленный в форме эха, может заключаться в «содержании» и «украшении», и зависит он от денотативной языковой функции.

Последней разновидностью дхвани, тоже зависящей от денотативной функции, Анандавардхана называет дхвани, где «скрытый смысл распознается незаметно» (*asamlakṣyakramavyaṅgya*), хотя какой-то, пусть неуловимый, промежуток между восприятием выраженного и невыраженного значений все же существует. Это для Анандавардханы главный, а для его преемников даже единственный род дхвани, ибо здесь скрытым смыслом является раса⁹⁵. Анандавардхана полагает, что проявителями расы могут быть отдельные звуки (например, сочетания шипящих *ṣ* и *ṣ* с *g* или *dha* способствуют расе «отвращения» (*bībhatsa*)), морфемы, классы слов (например, эмфатические частицы и местоимения), грамматические категории, слова и словосочетания, предложения и, наконец, литературные произведения в целом. Анандавардхана формулирует ряд условий

⁹³ См. соответствующие примеры на сс. 15—16 нашей статьи.

⁹⁴ *Dhvanuḷoka*, p. 320.

⁹⁵ См. соответствующий пример на с. 16.

наилучшего проявления расы (в частности призывает к умеренности в «украшениях», с тем чтобы не заглушить расу), особое внимание уделяя расе, проявляемой всем строем поэмы. Здесь он говорит о необходимости выбора соответствующего типа героев, правильного построения сюжета, соотношении доминирующей расы с расами подчиненными, мере творческой свободы автора в обращении с традиционными или почерпнутыми из действительности темами. Можно, однако, заметить, что в трактовке расы в форме скрытого смысла произведения Анандавардхана вынужден отступить от чисто лингвистических основ трактата и, по сути дела, рассматривает расу как коннотативное содержание экстралингвистической семиотической системы. Подобного рода отступление вообще характерно для «лингвистической поэтики», предпочитающей иметь дело с «малыми», а не «крупными» литературными формами, и Анандавардхане, несмотря на постоянно подчеркиваемую и действительно осуществленную последовательность анализа, не удалось его избежать.

Возвращаясь еще раз к вопросу об актуальности доктрины дхвани, мы позволим себе привести цитату из статьи У. Вейнрейха, обобщающей достижения современной семантики. Отмечая явление «гиперсемантизации» языка в литературных произведениях, Вейнрейх пишет: «... в рамках некоторого данного текста (стихотворения и т. д.) некоторым знакам приписываются значения, более богатые, чем значения тех же самых знаков вне данного текста, или как-либо отличающиеся от этих последних. Если при «стандартном» использовании языка получатель сообщения должен лишь декодировать его, но не дешифровать (то есть ему не приходится разгадывать код), то в «гиперсемантизированном» языке общий код может изменяться ad hoc, и получатель сообщения должен сначала догадаться об изменении кода, чтобы правильно декодировать сообщение»⁹⁶. Эти слова Вейнрейха выглядят как если бы они были предназначены быть кратким резюме учения о дхвани. К ним, однако, хотелось бы еще добавить, что санскритские теоретики поэзии не просто констатировали гиперсемантизацию поэтического языка, но пытались — и с очевидным успехом — изучить ее механизмы.

⁹⁶ Вейнрейх, с. 170.

О СЕМАНТИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ МЕЖДУ БАСНЕЙ И ЕЕ МОРАЛЬЮ (на материале басен Эзопа)

Е. В. Падучева

§ 1. ЗАДАЧИ РАБОТЫ

1. Соответствие между рассказом и моралью

Любое исследование басни исходит из того, что человек способен осознавать соответствие между басней и моралью. Во всяком случае, на гипотезу о наличии такой способности опирается любое доказательство несоответствия между содержанием басни и моралью. Возьмем, например, известный анализ басен Крылова, проведенный Л. С. Выготским [1], который обнаруживает, в частности, что содержание басни «Ворона и лисица» не соответствует тезису *Лесть гнусна* (= 'Лстец гнусен'); что басня «Стрекоза и муравей» не убеждает в моральном превосходстве муравья, поскольку наши симпатии полностью на стороне стрекозы; что в басне «Лебедь, щука и рак» дело вовсе не в том, что *в товарищах согласия нет* и т. д. Ясно, что этот анализ может быть обращен только к такому человеку, который обладает интуитивным представлением о соответствии между басней и моралью.

Несоответствие между басней и моралью может быть и гораздо более грубым, чем в приведенных изысканных примерах. Например, явно несуразна (то есть не отражает рассказа) в дошедших до нас сборниках басен Эзопа мораль к басне «Лисица и виноград» (15)¹: *Так и у людей иные не могут добиться успеха по причине того, что сил нет, а винят в этом обстоятельства* (естественнее было бы сказать так: ... не могут

¹ Здесь и далее имеется в виду собрание басен Эзопа в кн.: Басни Эзопа. Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1968. Нумерация басен дается по этому же изданию. Рассматриваются «Басни основного эзоповского сборника» и «Басни из отдельных рукописей эзоповского сборника». Текст басен в ходе анализа не приводится. У читателя предполагается возможность обращаться к указанному изданию.

добиться успеха по причине того, что сил нет, а делают вид, что цель перестала быть желанной). Ср. мораль к басне «Лиса и Виноград» Федра², которая, наоборот, вполне соответствует содержанию рассказа:

Кто на словах порочит непосильное,
Свое здесь должен видеть поведенье.

Ср. также известную басню «Человек с проседью и его любовницы» (31) и ее морали *Так повсюду неравенство бывает пагубно* (Эзоп); *Опасно доверяться женщинам* (вариант Эзопа); *Всегда мужчин — влюбленных ли любимых — грабят женщины* (Федр); *Беда тому, кто в руки попадет к бабам: они его отпустят, обобрав, голым* (Бабрий). Ни одна из этих моралей не отражает подлинного смысла басни, которая скорее является вариацией на тему о погоне за двумя зайцами, чем на тему о пагубности женщин.

Разумеется, наличие интуитивного представления о семантическом соответствии между рассказом и моралью можно продемонстрировать не только на отрицательных, но и на положительных примерах. Показательно, в частности, изменение морали, сопровождающее даже не очень значительное варьирование сюжета в разных баснях на одну и ту же тему. Так, в басне «Волк и ягненок» у Крылова волк, прежде чем съесть ягненка, предьявляет ему, хоть и издевательское, обвинение; соответствующая рассказу мораль — *У сильного всегда бессильный виноват*. Между тем у Эзопа ягненок находит убедительные для самого волка оправдания на все его обвинения, и волк съедает ягненка несмотря на то, что тот оправдался; этому различию в сюжете соответствует различие в формулировке морали, которая у Эзопа выглядит так: *Кто заранее решил на злое дело, того и самые честные оправдания не остановят*.

Задача данной работы — исследовать это интуитивное представление о соответствии между басней и моралью, то есть выявить формальные правила перехода от рассказа к морали или, по крайней мере, обнаружить какие-то повторяющиеся в разных баснях семантические соотношения.

Помимо противопоставления морали, соответствующей и не соответствующей рассказу, существенным является противопоставление морали полной и неполной: неполная — это такая мораль, которая соответствует не всему рассказу, а лишь одному из его мотивов. Поскольку в басне Эзопа должна быть только одна мораль, последовательное соединение в рассказе нескольких разнородных мотивов, по-видимому, должно восприниматься как признак несовершенства рассказа. Так, в басне «Лисица и козел» (9), где соединяются два мотива — 1) глу-

² Здесь и далее используется издание: Федр, Бабрий. Басни. Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1962.

пость козла, который согласился на предложение лисы прыгнуть в колодец, и 2) вероломство лисы, которая обещала козлу вытащить его после того, как он поможет ей вылезти, а сама нарушила уговор, — мораль отражает только один мотив, глупость козла: *Так и умный человек не должен браться за дело, не подумав сперва, к чему оно приведет*. По-видимому, соединение мотивов ощущалось как недостаток, поскольку в вариантах этой басни (см. комментарии М. Л. Гаспарова к «Басням Эзопа» [8], с. 278) один из мотивов выпадает из рассказа. См. начало одного из вариантов (козел заменен зайцем): *Зайцу захотелось пить, и он опустил в колодец*; здесь остается только мотив глупости козла-зайца. Другой вариант начинается так: *Лиса и козел упали в колодец*; здесь остается только мотив вероломства лисы.

Было бы желательно определить соответствие между рассказом и моралью таким образом, чтобы понятие полной/неполной морали определялось на основе этого соответствия.

2. Моделирование языковых способностей говорящего преобразованиями текста в текст

Современная лингвистическая семантика существенно опирается на гипотезу о том, что многие языковые способности говорящего могут быть сведены к способности осуществлять те или иные преобразования текста. Из различных языковых способностей говорящего современная семантика ориентируется, в первую очередь, на способность к синонимическому перифразированию — то есть на способность осуществлять синонимические преобразования текста, см. [2], которая, хотя и является, действительно, самой важной (поскольку понятие синонимического преобразования дает возможность определить смысл текста как инвариант при синонимических преобразованиях, ср. А. Черч [3]), не исчерпывает всех языковых способностей говорящих.

Описание способности человека к более глубокому осмыслению текста затруднено тем, что в большинстве случаев результат такого рода осмысления не поддается непосредственному наблюдению, а должен оставаться чистой абстракцией.³ Между тем басня представляет собой такую относительно редкую разновидность текста, где результат осмысления текста, хотя и не всегда адекватно, представлен в виде морали, т. е. тоже в виде текста — ср. Гаспаров — [4], с. 23: «Идейное содержание басни, в отличие от других литературных жанров, не остается скры-

³ Ср. понятие темы художественного произведения в работах А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова [14] как «гипотетической фигуры», существование которой определяется ее закономерными соответствиями с наблюдаемыми элементами текста.

тым в образах и мотивах, а декларативно формулируется в морали». Таким образом, басня представляет разновидность текста, на примере которого мы можем в какой-то мере продолжать описывать языковые способности человека как способности к преобразованию текста в текст — а именно, описывать способность понимать идею басни как способность преобразовывать текст басни в текст морали.

3. Лингвистические и нелингвистические аспекты проблемы

Следует, конечно, отдавать себе отчет в том, что мораль нельзя полностью отождествлять с идейным содержанием басни, а соответствие между рассказом и моралью — с чисто семантическим соотношением. Поскольку мораль есть часть басни как художественного произведения, она может не быть в строгом смысле слова выражением идейного содержания басенного рассказа; она может жить по своим законам, приобрести относительную самостоятельность и полную или частичную невыводимость из текста. Иначе говоря, в басне возможно нарушение соответствия между рассказом и моралью, служащее художественным приемом (что и показывает в своем анализе Выготский). Случаи сознательного обыгрывания неполного соответствия басни и морали встречаются уже в баснях Федре, ср. об этом Гаспаров [4], не говоря уже об использовании жанра морализующей концовки для достижения комического эффекта в поздней литературе, ср. в качестве примера заключительную строфу «Домика в Коломне», о которой говорит Вяч. Вс. Иванов [5], или известную заключительную фразу (явно играющую роль своего рода морали) гоголевского «Носа»: *Что ни говори, подобные происшествия все-таки бывают на свете, редко, но бывают.* Очевидно, при семантическом анализе мы должны отвлекаться от возможных случаев несоответствия морали рассказу в реальных баснях — аналогично тому, как при синтаксическом анализе мы отвлекаемся от возможных грамматических неправильностей в реально употребляемых предложениях.

Как показано в работах Выготского [1], Ю. М. Лотмана [6], Б. Успенского [7], полное понимание существа художественного приема и выяснение источников художественного эффекта литературного произведения требует предварительного описания собственно языковых норм, на фоне которых возникает этот эффект, поскольку эффект, как правило, является результатом частичного нарушения этих норм. Таким образом, предварительный анализ «нормального» соответствия между рассказом и моралью может дать более точную основу для анализа художественного эффекта, возникающего при нарушении соответствия.

З а м е ч а н и е. Басни Эзопа представляют собой разновидность текстов, в гораздо большей степени поддающихся чисто лингвистическому семантическому анализу, чем обычный художественный текст. В отличие от большинства литературных текстов, басни Эзопа ориентированы исключительно на передачу смысла, а не на способ выражения, форму, как это естественно для литературного текста. Действительно, для эзоповой басни (см. Гаспаров [4], с. 22) «не существует какого-либо аутентичного текста, по сравнению с которым все другие являются вариациями: все версии для ритора равноправны»; см. в [4] также о том, что античная басня до Федра и Бабрия «лишена художественной обработки». Таким образом, басни Эзопа в каком-то смысле существуют только на уровне глубинной, а не поверхностной структуры. Это делает басню Эзопа более законным объектом собственно лингвистического семантического анализа, чем художественный текст, содержание которого (в отличие от содержания, например, научного текста или текста обычной разговорной речи) не исчерпывается его семантическим представлением в смысле И. А. Мельчука [9] — то есть инвариантом при перифразировании. Иначе можно сказать, что басни Эзопа — это разновидность текста, в котором относительно большая часть его содержания поддается раскрытию лингвистическими методами.

Разумеется, и про басни Эзопа нельзя сказать, что их содержание полностью исчерпывается чисто лингвистическим анализом. Например, в задачи семантического анализа текста в рамках лингвистики, скорее всего, не входит анализ юмора. Между тем юмор является характеристическим признаком басни, а в некоторых случаях распознавание смешного в басне является обязательным условием осознания читателем связности текста. Например, в басне «Орел, галка и пастух» (2) читателю должно быть понятно, что галка, которой кажется, что она орел, смешна; если же это непонятно, то непонятна будет и выведенная из этого текста мораль, ссылающаяся на то, что галка вызывает смех.

В некоторых случаях для осознания связности текста необходимо понимание ложности некоторого высказывания. Так, в морали басни «Должник» (5) говорится о ложной клятве, а чтобы понять мораль, читатель должен понять ложность утверждения о том, что свинья поросится в августе, а потом снова в октябре, и о том, что свинья рождает козлят. Между тем описание истинности/ложности предложений не входит в задачи лингвистической семантики.

§ 2. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ

1. Морали-аллегории; морали-каламбуры

В соответствии с определением античных риториков (см. Гаспаров [4], с. 34) мораль — «это сентенция, прибавляемая к басне и разъясняющая содержащийся в ней полезный смысл». Чаще всего басня описывает конкретный эпизод, а мораль — это общее положение, справедливость которого этим эпизодом иллюстрируется. Ср. басню «Женщина и курица» (58) (о женщине, которая перекормила курицу в надежде, что та будет нести больше яиц) и ее мораль *Басня показывает, что многие люди, стремясь из жадности к большему, теряют то, что, у них есть.*

Одной из разновидностей морали является то, что можно назвать моралью-аллегорией; эта мораль содержит не обобщение, а сравнение, указание ситуации, в которой данную басню можно было бы применить, то есть ситуации, которая «изо-

морфна» басенной. Таковы, например, морали в баснях (26), (47), (121), (153), (181), (193); ср. мораль басни «Волки и овцы» (153): *Так и государства, которые без сопротивления выдают народных вождей, незаметно для себя становятся вскоре добычей врагов* (в басне речь идет о том, как овцы выдали волкам стороживших их собак).

Морали-аллегории (которые встречаются в баснях Эзопа значительно реже, чем обычные морали) мы в дальнейшем не рассматриваем.

Другая необычная разновидность морали — мораль-каламбур. Это мораль, в которой некоторое слово употребляется в ином значении, чем в рассказе. Обычно различие состоит в том, что в рассказе слово используется в своем конкретном значении, а в морали — в переносном; так, в басне «Дрозд» (81) мораль — *Так для многих сластолюбие становится причиной великих несчастий*, а в рассказе говорится о дрозде, который объелся сладкого; в басне «Ласка» (59) мораль — *Басня рассказывает о тех, кто сам себе вредит страстью к препирательству*, а в рассказе речь идет о ласке, которая лизала пилу и перетерла себе язык. Мораль к басне «Рыбак» (26): *Так и демагогам в государстве тогда живется лучше всего, когда им удается завести в отечестве смуту* (в басне описывается рыбак, который ловит рыбу в мутной воде) является каламбуром и аллегорией одновременно.

Басня с моралью-каламбуром — это текст, рассчитанный на одновременное обращение к нескольким различным значениям слова, что нарушает некоторую важнейшую семантическую закономерность нормального функционирования языка — см. Апресян [10]. Поэтому в дальнейшем соотношение с рассказом для моралей-каламбуров не рассматривается, как и для моралей-аллегорий, и под словом «мораль» понимается, без дальнейших оговорок, только собственно мораль.

2. Структура морали: афоризм и оценка

С точки зрения своей внутренней структуры, морали басен Эзопа делятся на два типа: I. Морали-афоризмы, излагающие некоторое положение вещей (как правило, в обобщенном виде); II. Морали-оценки (т. е. морали, содержащие оценку какого-либо лица или явления, т. е. осуждение или реже, поощрение, восхваление, сочувствие и т. д.). Как указывает Гаспаров [4], с. 232, в немецкой литературе о басне различаются понятия *Moral* («мораль») и *Lebensklug* («житейская мудрость»). По-видимому, *Lebensklug* можно отождествить с понятием афоризма, а *Moral* — с моралью-оценкой.

Мораль-оценка семантически является результатом соединения афоризма с оценкой; т. е. оценка обычно накладывается

на какой-то афоризм, поскольку должно быть сказано, что именно (обычно — какое поведение) осуждается или поощряется (ср. редкий случай в басне Крылова «Гуси», где мораль является, фактически, оценкой в чистом виде: *Смысл басни можно бы и боле пояснить, да чтоб гусей не раздражить*; ясно, что гуси, т. е. гусеподобные люди, осуждаются, но за что именно — в самой морали не указано).

Примеры моралей-афоризмов: «Рыбаки» (21) — *Так часто случай нам дарует то, чего не могло принести искусство*; «Лисица и лев» (20) — *Басня показывает, что и к страшному можно привыкнуть*; «Хозяйка и служанка» (55) — *Так для многих людей собственные хитрости становятся причиной несчастий*; «Старик и смерть» (60) — *Басня показывает, что всякий человек любит жизнь, как бы он ни был несчастен*; «Путник и медведь» (65) — *Басня показывает, что настоящие друзья познаются в опасностях*.

Примеры моралей-оценок: «Оратор Демад» (63) — *Так и среди людей неразумны те, кто пренебрегает делами необходимыми, а предпочитает дела приятные*; «Потерпевший кораблекрушение» (30) — *Так и нам следует не только молиться богам, но и самим о себе заботиться*.

Рассмотрим отдельно морали-оценки, чтобы выяснить, какими различными средствами может быть выражена оценка. Здесь имеются следующие возможности:

1. Оценка выражена предикатным словом в функции сказуемого. Примеры:

(54) «Улитки» — *Басня показывает, как непристойно все, что делается не ко времени*.

(93) «Гадюка и пила» — *Глупы те, кто надеется разжиться у скряги⁴*.

2. Оценка выражена модальным словом. Примеры:

(30) «Потерпевший кораблекрушение» — *Так и нам следует не только молиться богам, но и самим о себе заботиться*;

(33) «Хвастливый пятиборец» — *Если что можно доказать делом, то на это не за чем тратить слова*.

Другие примеры модальных слов в моралях: *недаром, нечего, не должно, должен, нельзя, надо*.

3. Оценка выражена словами *басня учит, басня осуждает, басня обличает, басня направлена против, басня применима против*. Сюда же можно отнести морали без сказуемого вообще, например, мораль басни «Зевс и люди» (108) — *Против человека, могучего телом, но неразумного духом* (= «Басня направлена против человека, могучего телом, но неразумного духом»). Примеры:

⁴ Многие морали начинаются стандартным оборотом *Басня показывает, что...* Здесь и иногда далее в приводимых примерах этот оборот для краткости отбрасывается.

(43) «Лягушки» — *Басня учит нас не братья за дело, не подумав.*

(89) «Гермес и Тиресий» — *Это басня применима против вора.*

4. Оценка может быть выражена словами *басня относится к, басня применяется к*. Хотя сами по себе слова *относится, применяется* нейтральны, в контексте слова *басня* они воспринимаются как синонимы слов *осуждает, обличает* (хотя эксплицитно выраженная в басне оценка может быть не только отрицательной, но и положительной, ср. басню (23) «Петухи и куропатка»). Примеры:

(27) «Лисица и ласка» — *Басня относится к человеку, который телом величествен, а душой неразумен;*

(40) «Звездочет» — *Эту басню можно применить к таким людям, которые хвастаются чудесами, а сами не в силах сделать того, что может всякий.*

5. Оценка выражена определением или обстоятельством с оценочным значением. Примеры:

(19) «Лисица и терновник» — *Так и среди людей лишь неразумные просят помощи у тех, кому от природы свойственнее приносить вред;*

(23) «Петухи и куропатка» — *Умным людям легче переносить обиды от соседей, если они видят, что те и ближних своих не щадят;*

(72) «Пасечник» — *Так иные люди, не умея разобраться, от врагов не защищаются, а друзей отталкивают.*

6. Оценка выражена оценочным существительным (обычно уничижительным). Примеры:

(49) «Петух» — *Эту басню можно применить к неудачникам, которые ищут то, чего у них нет, а потом не знают, как избавиться от того, что нашли.*

7. Наконец, возможно соединение в одном предложении оценок разных типов по отношению к одному и тому же явлению:

(9) «Лисица и козел» — *Так и умный человек не должен братья за дело, не подумав, к чему оно приведет* (оценка типа 2 и типа 5);

(56) «Ворожея» — *Басня обличает обманщиков, которые сулят великое, а попадают на малом* (оценка типа 3 и типа 6).

Разные способы выражения оценки синонимичны друг другу; ср. возможности синонимического варьирования морали в басне «Оратор Демад» (63): *Так среди людей неразумны те, кто пренебрегает делами необходимыми, а предпочитает дела приятные* (оценка типа 1) \Leftrightarrow *Не следует пренебрегать делами необходимыми, предпочитая дела приятные* (оценка типа

2)⁵ ⇔ *Басня осуждает тех, кто пренебрегает делами необходимыми, а предпочитает дела приятные* (оценка типа 3) ⇔ *Так и неразумные люди пренебрегают делами необходимыми, а предпочитают дела приятные* (оценка типа 5) ⇔ *Басня относится к бездельникам, которые пренебрегают делами необходимыми, а предпочитают дела приятные* (оценка типа 6). Переход от одного способа оценки к другому может требовать преобразования предложения в именную группу (ср. *Неразумные люди пренебрегают делами необходимыми* ⇔ *Неразумны те, кто пренебрегает делами необходимыми*) и некоторых других, легко формализуемых. Эта синонимия дает возможность в дальнейшем говорить об оценке безотносительно к средствам ее выражения.

Мораль-оценку часто можно представить в семантическом плане как пару <афоризм; оценка>. Например, смысл морали из басни «Оратор Демад» (63) может быть представлен так: <*Некоторые люди пренебрегают делами необходимыми, а предпочитают дела приятные; Эти люди неразумны*>. Такое простое расчленение морали-оценки на два компонента возможно, однако, не всегда; в примерах ниже связь между оценкой «дурной» и афоризмом такова, что простое вычитание оценки из морали дало бы бессмысленный афоризм:

(221) «Зевс и змея» — *Любезности дурных людей опасны;*

(209) «Пастух и волчата» — *Спасти дурных людей — значит укрепить их силы против себя же первого.*

Между моральями-афоризмами и моральями-оценками нет четкой границы. Во-первых, один и тот же компонент предложения может иметь двойное истолкование; ср. эпитет *ничего не стоящие* в басне (62), который может рассматриваться и как чисто оценочный и как соответствующий определенной детали рассказа, в котором уточняется, что «пескарь — это такая маленькая рыбешка»:

(62) «Дельфины и пескарь» — *Так иные люди, ничего не стоящие, набивают себе цену в смутные времена.*

Во-вторых, к афоризму может, с большей или меньшей степенью однозначности, примысливаться оценка — как правило, отрицательная: возможно, это проявление того общего пессимизма, свойственного идеологии басен Эзопа, о котором говорит Гаспаров [11]. Поэтому в некоторых случаях, формально не предсказуемых, морали-афоризмы могут быть практически синонимичны моральям-оценкам:

(34) «Человек, обещающий невозможное» — *Басня показывает, что люди легко обещают на словах то, чего и не думают выполнять на деле* (⇔ *Басня относится к тем людям <= 'осуждает тех людей'>, которые легко обещают на словах то, чего и не думают выполнять на деле*);

⁵ Стрелка ⇔ — знак синонимии.

- (76) «Олень и лев» — *Так иные люди из страха перед малыми опасностями бросаются в большие беды* (\Leftrightarrow *Так иные неразумные люди из страха перед малыми опасностями бросаются в большие беды*);
- (55) «Хозяйка и служанка» — *Так для многих людей собственные хитрости становятся причиной несчастий* (следовательно, хитрить не следует).

Разумеется, примысливание к афоризму имплицитной оценки вовсе не обязательно; например, мораль-афоризм в басне (91) нельзя однозначно понять как содержащую осуждение или одобрение — а следовательно, скорее всего, это просто констатация:

- (91) «Собака и осел» — *Басня показывает, что от природы не всем дается одинаковый удел.*

Выготский [1] приводит высказывание Наполеона, считавшего, что басня «Волк и ягненок» у Лафонтена с моралью *La raison du plus fort est toujours la meilleure* «Довод сильнейшего всегда наилучший» «грешит в своем принципе и в нравоучении», поскольку выдвигает в качестве поучения то, что достойно порицания. Возмущение Наполеона, однако, не учитывает существования мораль-афоризмов, которые являются простыми констатациями, а то и содержат имплицитное осуждение (ср. басни (34), (76) у Эзопа), а вовсе не восхваление существующего порядка вещей.

В дальнейшем мы не относим к оценочным те компоненты морали, которые прямо соответствуют каким-то словам в рассказе, и не относим к моральям-оценкам морали, лишь имплицитно содержащие оценку (в частности, морали в баснях (34), (76), (55), (62) считаются афоризмами).

3. Тематический компонент морали и тематический персонаж басни

Следующее важное обстоятельство, касающееся структуры морали (как морали-афоризма, так и морали-оценки), — это наличие в ней тематического компонента (= тематического имени). Этот компонент обладает следующими свойствами:

1. Тематический компонент морали — это ее тема в том смысле, в котором понимается этот термин в теории актуального членения, т. е. это то лицо или явление, о котором идет речь в данном предложении. Например, в басне «Лягушки» (69) с моралью *Так и люди с дурными привычками, погибают раньше, чем приобретают хорошие*, тематический компонент морали — *люди с дурными привычками*.

Рассматривая рассказ басни под углом зрения ее морали, мы можем сказать, какого персонажа имеет в виду тематический компонент морали, и этот персонаж можно тоже назвать тематическим. Так, в басне «Лев и лягушка» (141) с моралью

Против человека болтливого, который только языком умеет работать тематическим персонажем является лягушка (а не лев, как естественно ожидает читатель).

2. Тематический компонент морали — это та именная группа, которая включает слово *человек* или какие-то его синонимы — например, *тот, кто* (= 'тот человек, который'). Так, в морали к басне «Дельфины и пескарь» (62) *Так иные люди, ничего не стоящие, набивают себе цену в смутные времена* тематическим компонентом служит группа *иные люди, ничего не стоящие*, которая включает слово *человек* (мн. *люди*); в морали басни «Ласточка и птицы» (39) *Кто умеет предугадывать события, тот легко уберегается от опасности* тематический компонент — *кто ... тот*. Вместо слова *человек* может быть употреблено слово *мы* или нулевой заместитель: «Лев и дельфин» (145) — *Так и мы, уговариваясь о дружбе, должны выбирать себе таких союзников, которые в опасности будут нам помогать*; «Орел, галка и пастух» (2) — *Соперничество* (имеется в виду — 'соперничество людей') *с людьми вышестоящими ни к чему не приводит*; «Растолстевшая лисица» (24) *Трудные обстоятельства* ('людей') *со временем сами собой делаются легче*. Соответственно, тематические персонажи рассказа — в (62) пескарь, в (39) ласточки, в (145) дельфины, в (2) галка, в (24) первая лисица.

Все имена живых существ, входящие в мораль, кроме тематического имени, строятся через отношение соответствующих персонажей к тематическому персонажу басни. Например, в басне «Тунец и дельфин» (113) с моралью *Люди легче переносят свои несчастья, если видят, как бедствуют и виновники этих несчастий* тематический компонент морали, имеющий в виду пострадавшего тунца, — *люди*, а имя другого упоминаемого в морали персонажа построено через отношение этого персонажа к тунцу: *виновники этих несчастий* (имеется в виду несчастье, происшедшее с тунцом).

Ср. другие примеры (тематическое имя дано курсивом, производное имя — разрядкой):

- (45) «Волы и ось» — Так и *некоторые люди*: другие трудятся, а *они* притворяются измученными;
- (149) «Лев, лисица и осел» — Несчастья ближнего становятся для *людей* наукой;
- (25) «Зимородок» — Так и *некоторые люди*, опасаясь врагов, неожиданно страдают от друзей.

Имя может быть производным от имени тематического персонажа даже и тогда, когда сам тематический компонент выражен нулевым заместителем:

- (159) «Волк и овца» — Нередко и враг <человека> уступает правде.

В следующем примере второе из выделенных разрядкой имен производно от первого, в свою очередь производного:

(23) «Петух и куропатка» — Умным людям легче переносить обиды от соседей, если они видят, что те и ближних своих не щадят.

3. В моралях-оценках тематический компонент обязательно является объектом оценки, ср. басню «Лисица и терновник» (19) с моралью *Так и среди людей лишь неразумные просят помощи у тех, кому от природы свойственнее приносить вред.*

Второй и третий критерии могут давать неоднозначный ответ, поскольку мораль может содержать несколько различных упоминаний человека и несколько различных оценок:

(143) «Лев и бык» — От разумных людей хитрости злодеев не укроются;

(52) «Крестьянин и собаки» — Остерегаться надо <людям> более всего тех, кто даже своих близких не колеблется обидеть;

(226) «Черепаша и заяц» — Нередко труд <одних людей> берет верх над природными способностями <других людей>.

Тематический компонент в некоторых моралях — а соответственно и тематический персонаж в рассказе — можно выявить лишь после синонимических преобразований морали. Ср. басню «Гадюка и водяная змея» (90) с моралью *Где нужда в делах, там словами не поможешь* (= *нельзя помочь*, = *никто не может помочь*), имеющей перифразу *Кому нужна помощь делом, тому никто не может помочь словами*, из которой ясно, что мораль имеет в виду гадюку (тематический персонаж) и лягушек.

Есть басни, где не один, а два или три «близнечных» тематических персонажа, совершающих аналогичные поступки (хотя и в разное время и по разным мотивам), так что тематический компонент морали имеет в виду всех этих персонажей одновременно. Ср. басни «Юноши и мясник» (66), «Человек с проседью и его любовницы» (30), «Юноша и ласточка» (119). Эти басни, однако, немногочисленны, и все производят впечатление имеющих неполную мораль (видимо, потому, что в рассказе между поступками разных персонажей есть какая-то связь, которая в морали выпадает).

Ясно, что для вывода морали из басенного рассказа необходимо прежде всего выделить в нем тематический персонаж. Однако тематический персонаж не предопределен однозначно расстановкой действующих лиц в рассказе: тематическим может быть как главный персонаж рассказа⁶ (как должник в

⁶ Понятию главного персонажа басенного рассказа можно, видимо, дать формальное определение: это персонаж, который фигурирует во всем рассказе, а не в какой-то его части, и является наиболее активным. Разумеется, в басне может быть два или несколько персонажей, одинаково главных, ср., например, басню «Лев и крестьянин» (140).

басне «Должник» (5) или афинянин в басне «Потерпевший кораблекрушение» (30), так и его контрагент (как ось в басне «Волы и ось» (45), жук в басне «Муравей и жук» (112) или лягушка в басне «Лев и лягушка» (141)). Тематический персонаж не определяется и оценкой: он может быть как осуждаемым лицом (как лягушка в басне (141)), так и поощряемым (как куры в басне «Кошка и куры» (7) или ястреб в (4) «Соловей и ястреб»).

З а м е ч а н и е. М. Нейгор [12], подробно исследовавший структурные связи басни Эзопа с ее моралью, утверждает, что тематический персонаж басни Эзопа (в его терминологии — *personnage visée par la moralité*) может быть обнаружен на основе внутреннего анализа рассказа, без обращения к морали; а именно, утверждается, что тематическим персонажем является слабый — тот, кто терпит поражение. У этого правила достаточно много исключений: во-первых, есть много басен, где тематическим персонажем является выигравший; ср. басни «Лев, осел и лисица» (149), «Путник и гадюка» (176) и многие другие; во-вторых, во многих баснях слабого нет вообще, как в «Лисица и маска» (27); в-третьих, во многих баснях слабый не выделяется однозначно, поскольку материальную победу одерживает один персонаж, а словесную — другой, как в басне «Волк и ягненок» (155). Главное возражение против тезиса о предопределенности тематического персонажа рассказом состоит, однако, даже не в наличии весьма большого числа исключений, а в том, что правилу Нейгора имеется простое объяснение, показывающее его случайный, со структурной точки зрения, характер: басни, где тематическим персонажем является слабый, преобладают в сборнике ровно в той мере, в какой в нем преобладают морали, осуждающие побежденного — о том, что в эзоповском сборнике есть много моралей на одну и ту же тему, см. Гаспаров [11].

Таким образом, басенный рассказ, как правило, оставляет некоторую свободу для выбора тематического персонажа, и мораль реализует лишь одну из возможностей.

4. Свободное действие

Мораль не только выделяет из разных персонажей одного, который становится ее темой, но и из разных поступков этого персонажа один, который ставится в центр внимания. М. Нейгор [12] вводит в этой связи термин «свободное действие» (*action de choix*). Внутренняя структура этого термина такова: мораль выносит оценку, а оценивать можно только поступки, совершенные в условиях свободы выбора.⁷

Нейгор считает, что свободное действие можно выявить в басенном рассказе самом по себе, на основе одного только анализа его семантической структуры. Он сам приводит, однако, много примеров басен, в которых действием, выделяемым моралью, оказывается такое, которое даже в контексте басни, со свойственным ей расшатыванием границ естественного, не кажется следствием свободного выбора, а является нечаянным, произвольным, вызванным законами природы и проч., ср. басни (11), (38), (72), (120), (236), (242) (так, в басне «Пахарь и волк» (38) волк нечаянно впряг-

⁷ Слово «действие» следует, разумеется, понимать достаточно широко. Так, свободным действием часто является пара поступков, а не один, ср. басни (72), (132), (226).

ся в ярмо и поволок плуг по пашне, а в морали он обвиняется в том, что его обещания стать хорошим не заслуживают доверия). И наоборот, в басне может быть несколько свободных действий, которые имеют равные основания попасть в центр внимания в морали.

Как видим, басенный рассказ оставляет некоторую неопределенность в отношении выделения одного действия тематического персонажа в качестве центрального.

Теперь можно перейти к описанию структурных связей между басней и моралью. Поскольку некоторые морали не содержат оценки, а в других она может быть выделена в отдельный компонент, мы можем говорить по отдельности о том, как из рассказа басни извлекается афоризм (см. §§ 3, 4), и о том, как извлекается оценка (см. § 5). Соединение афоризма с оценкой состоит из достаточно простых синтаксических операций.

§ 3. ПЕРЕХОД ОТ КРАТКОГО ПЕРЕСКАЗА К АФОРИЗМУ

1. Основные этапы перехода от басни к афоризму

Переход от басенного рассказа к афоризму можно разделить на два этапа:

(А) Переход от рассказа к краткому пересказу басни.

(Б) Переход от краткого пересказа к афоризму.

Например, для басни «Лев, осел и лисица» (149) краткий пересказ таков: *Смерть осла, разделившего добычу со львом поровну, научила лису, как надо делить добычу со львом, чтобы остаться живой*; а переход от краткого пересказа к афоризму складывается из следующего ряда элементарных преобразований:

1. *смерть* ⇒ *несчастье*⁸;
2. *осел, разделивший добычу со львом поровну* ⇒ *осел*;
3. *осел* ⇒ *ближний*;
4. *несчастье ближнего научило лису делить добычу со львом* ⇒ *несчастье ближнего стало для лисы наукой в отношении того, как делить добычу со львом*;
5. *наукой в отношении того, как делить добычу со львом, чтобы остаться живой* ⇒ *наукой*;
6. *лиса* ⇒ *человек*;
7. *несчастье ближнего* <конкретное> *стало* <в конкретный момент> *для человека наукой* ⇒ *несчастье ближнего* <всякое> *становится* <всегда> *для человека наукой*;
8. *несчастье* ⇒ *несчастья*; *ближний* ⇒ *ближние*; *человек* ⇒ *люди*.

⁸ Стрелка ⇒ — знак преобразования.

В результате получаем мораль-афоризм басни (149) у Эзопа: *Несчастья ближних становятся для людей наукой.*

2. Преобразования

Рассмотрим вначале этап (Б), то есть перечислим участвующие в нем преобразования. Эти преобразования можно разделить на три типа — синонимические, генерализующие и сокращающие.

1. Синонимические преобразования

а) Называние контрагентов тематического персонажа через их к нему отношение; пример.

(151) «Лев и осел»:

лев ⇒ *тот, кто хорошо знает осла.*

б) Введение лексемы вместо расчлененного описания ситуации, в которой она может быть употреблена; пример.

(10) «Лисица и лев»: *Персонаж X от повторения события У <страшного> перестал его бояться* ⇒ *Персонаж X привык к событию У <страшному>.*

Соотношение между расчлененным описанием ситуации и единой лексемой, описывающей эту ситуацию, — не всегда в точности синонимия. Часто от баснописца требуется еще некоторая смелость, чтобы «назвать вещи своими именами». Так, в басне (10) появление в морали слова *привыкла* явно содержит элемент неожиданности (хотя согласно словарям, одно из значений слова *привыкнуть* — ‘перестать испытывать неприятные ощущения’).

в) Прочие синонимические преобразования — в частности, конверсные преобразования разного рода, позволяющие перевести синтаксически обязательные подчиненные в необязательные с тем, чтобы их можно было впоследствии опустить без нарушения синтаксической правильности; преобразования с антонимами, ср. Ю. Д. Апресян [13]. Примеры:

(30) *мы должны* ⇒ *нам следует*;

(149) *Гибель осла научила лису, как делить добычу со львом* ⇒ *Гибель осла стала для лисы наукой в отношении того, как делить добычу со львом*; дополнение (*научила* — чему?) переходит в обстоятельство (*стало наукой* — в отношении чего?);

(145) *Следует выбирать таких друзей, которые в опасности могут нам помочь* ⇒ *Не следует выбирать таких друзей, которые в опасности не могут нам помочь.*

- г) Преобразования-усиления; в частности, замена слова или сочетания со значением 'х' на сочетание со значением 'х, а не Anti(x)', ср. [13], или замена единственного числа на множественное, однократного действия на многократное. Примеры.
- (17) *дает советы ради собственной выгоды* ⇒ *дает советы ради собственной выгоды, а не от чистого сердца*;
- (149) *несчастье* ⇒ *несчастья*.

II. Генерализующие преобразования⁹

а) Замена более конкретных имен на более общие имена — классификаторы; примеры:

(30) *молиться Афине* ⇒ *молиться богам*;

(32) *убийство* ⇒ *преступление*.

б) Замена более конкретных предикатов на более общие; примеры:

(119) *Сорные растения здоровые, а домашние чахлые* ⇒ *Сорные и домашние растения несхожи*;

(51) *невозможно помириться* ⇒ *трудно помириться*;

(24) *Лиса попала в дупло и не может выбраться* ⇒ *Лиса попала в трудные обстоятельства*;

(156) *Волк не съел цаплю* ⇒ *Волк не причинил цапле зла*;

(139) *Чайка упала мертвой* ⇒ *Чайка попала в беду*.

в) Замена конкретного описания ситуации на ее следствия, причины, столкновения и проч.; примеры:

(1) *Орел съел детей друга-лисы* ⇒ *Орел предал дружбу с лисой*;

(122) *Воры хотят зарезать петуха* ⇒ *Ворам ненавистен петух*;

(62) *Пескарь предлагает себя в примирители дельфинам* ⇒ *Пескарь набивает себе цену*.

г) Замена имени тематического персонажа на слово *человек* (чисто басенная генерализация); пример:

(143) *От быка не укрылась хитрость* ⇒ *От человека не укрылась хитрость*.

д) Замена конкретного имени на переменную с квантором существования; примеры:

(82) *Осел, видя унижение своего врага, преисполнился самоуверенности* ⇒ *Некоторые люди, видя унижение своего врага, преисполняются самоуверенности*¹⁰;

(159) *Враг овцы уступил правде* ⇒ *Нередко и враг уступает правде*.

⁹ О роли такого рода преобразований в структуре связного текста см. в [15].

¹⁰ Здесь и ниже для простоты сопоставления с басней примеры строятся таким образом, что стрелка ⇒ соответствует не только данному преобразованию, но и преобразованию II.г — замены тематического имени на слово человек.

е) Замена конкретного имени на переменную с квантором общности; примеры:

- (3) *Жук не бессилен настолько, чтобы не отомстить за оскорбление* ⇒ *Никто не бессилен настолько, чтобы не отомстить за оскорбление*;
- (36) *Человек не смог обмануть божество* ⇒ *Божество обмануть невозможно (= 'никто не может')*.

Преобразования II.д и II.е имеют — помимо замены имени на переменную с квантором — дополнительный семантический эффект, который внешне выражается в изменении времени или времени и вида глагола (ср. соотношения *уступил* — *уступает* в (159), *не смог* — *невозможно* в (36)). В семантическом отношении это замена конкретного времени на гномическое, то есть событие из единичного превращается в регулярное.

ж) Переход от «post hoc» к «propter hoc». Данное преобразование обычно применяется не само по себе, а в составе более сложного преобразования. Рассмотрим следующие примеры:

- (139) *Человек взялся за несвойственные себе занятия и попал в беду* ⇒ *Тот, кто берется за несвойственные себе занятия, попадает в беду*;
- (148) *Лев был недоволен умеренным доходом, а потерял то, чем владел* ⇒ *Тот, кто недоволен умеренным доходом, теряет то, чем владеет*;
- (191) *Лиса задумала зло против товарища, и сама себя погубила* ⇒ *Тот, кто замышляет зло против товарищей, часто сам себя губит*.

Соотношение в этих и аналогичных примерах можно разложить на три преобразования — два с изменением смысла (α и β) и одно чисто синонимическое (γ):

α. Переход от описания серии событий к утверждению обусловленности одного события другим.

β. Переход от утверждения следования для конкретных событий к утверждению отношения следования для событий данного класса.

γ. Замена условного предложения определительным.

Например, переход от первого предложения ко второму в примере (139) осуществляется через следующие два промежу-

точные этапы: ... ^α ⇒ *Человек взялся за несвойственное себе занятие, и поэтому попал в беду* ^β ⇒ *Если человек берется за несвойственное себе занятие, он попадает в беду* ^γ ⇒ ...

Переход β можно считать частным случаем преобразования генерализации: примеры (139), (148) — это частный случай преобразования II. д (всегда событие X вызывает событие

У), пример (191) — преобразования II.e (часто X вызывает У). Таким образом, единственным новым здесь является преобразование а.

III. Сокращающие преобразования

а) Устранение подчиненных слов, заполняющих необязательную синтаксическую валентность; примеры:

(149) *Гибель осла послужила лисе наукой относительно того, как делить добычу* ⇒ *Гибель осла послужила лисе наукой*;

(57) *Лекарь разоблачил себя как вора* ⇒ *Лекарь разоблачил себя*.

В семантическом отношении это преобразование близко к замене конкретного актанта на переменную с квантором существования, т. е. к генерализации: *Гибель осла послужила лисе наукой* ≈ 'Гибель осла послужила лисе наукой в отношении чего-то'; *Старуха разоблачила лекаря* = 'Старуха разоблачила лекаря в каком-то отношении'. Однако это не генерализация: при генерализации — замене конкретного имени на переменную с квантором существования — остается направленность внимания на тот аспект, в котором конкретное имя уточняло ситуацию; между тем при данном преобразовании этот аспект вовсе выпадает из поля зрения.

б) Устранение источника сведений; пример:

(30) *Один из товарищей по несчастью сказал, что богатому афинянину следует не только молиться Афине, но и самому о себе заботиться* ⇒ *Богатому афинянину следовало не только молиться Афине, но и самому о себе заботиться*.

Замечание. Переход от единичного случая к заключению об общей закономерности, достигаемый преобразованием II.e, что ничем не оправдан и является чисто басенным способом делать общие заключения на основе существенно не полной индукции. Однако есть басни, в которых можно уловить специальную ориентацию рассказа на последующее заключение общего характера.

1. Рассказ может касаться такого представителя некоторого класса, для которого описываемое событие наименее вероятно; поэтому если оно происходит для этого последнего, его можно считать закономерным для класса в целом. Так, жук в басне «Орел и жук» (3), в силу своей малости, является последним, кого можно заподозрить в способности отомстить, а старик, который звал смерть, в басне «Старик и смерть» (60) — последним, кого можно заподозрить в любви к жизни.

2. Общий характер некоторого явления может «доказываться» типичным для фольклора трехкратным повторением его при слегка изменяющихся условиях, ср. построение рассказа в баснях «Убийца» (32), «Зевс, Прометей, Афина и Мом» (100), «Летучая мышь, терновник и нырок» (171).

3. Возможно, использование в басне животных или лиц с постоянными функциями — рыбаков, пастухов, угольщиков и т. д. — о чем говорит Выготский [1], также имеет назначением облегчить последующее общее заключение: поскольку каждое из действующих лиц выполняет только те дей-

ствия, которые естественно вытекают из его внутренней природы, возникает ощущение неизбежности, а следовательно, общего характера происходящего.

3. Примеры перехода от краткого пересказа к афоризму на основе синонимии, генерализации и сокращения

Пример 1. «Орел и лисица» (1).

Краткий пересказ: Орел съел детенышей лисицы, с которой он перед этим решил жить в дружбе; лисица не могла ему отомстить за это, но он сам поплатился: у него погибли орлята.

Мораль: Тот, кто предал дружбу, даже если уйдет от мести обиженного, не уйдет от кары богов (мораль-афоризм).

Переход от пересказа к афоризму:

1. Лисица не могла отомстить орлу \Rightarrow Орел ушел от мести лисицы (I.в);

2. Орел съел детенышей лисицы, с которой он перед этим решил жить в дружбе \Rightarrow Орел предал дружбу с лисицей (II.в) \Rightarrow Орел предал дружбу (III.а);

3. Орел ушел от мести лисицы \Rightarrow Орел ушел от мести обиженного (I.а);

4. Орел поплатился за то, что предал дружбу, тем, что у него погибли орлята \Rightarrow Орел поплатился за то, что предал дружбу (III. а) \Rightarrow Орел не ушел — за то, что он предал дружбу — от кары богов (I.в);

5. Орел предал дружбу, и хотя ушел от мести обиженного, но не ушел от кары богов \Rightarrow Поскольку орел предал дружбу, то хотя он и ушел от мести обиженного, он не ушел от кары богов (II.а) \Rightarrow Если орел предал дружбу, то даже если он уйдет от мести обиженного, он не уйдет от кары богов (II.е) \Rightarrow Если человек предал дружбу, то даже если он уйдет от мести обиженного, он не уйдет от кары богов (II.г) \Rightarrow Тот, кто предал дружбу, даже если уйдет от мести обиженного, не уйдет от кары богов (I.в).

Пример 2. «Ласка и Афродита» (50).

Краткий пересказ: Ласка, полюбившая юношу, преобразилась в девушку, но по повадкам осталась лаской.

Мораль: Так и люди <дурные от природы>, как ни меняют обличье, нрава своего изменить не могут (мораль-оценка; оценка, которая на данном этапе не порождается, заключена в скобки).

Переход от пересказа к афоризму:

1. Ласка, полюбившая юношу, преобразилась в девушку \Rightarrow Ласка преобразилась в девушку (III.а; опускается мотивировка действия);

2. Ласка преобразилась в девушку \Rightarrow Ласка изменила обличье (II.б);

3. Ласка по повадкам осталась лаской \Rightarrow Ласка не изменила своего нрава (I.в);

4. Ласка изменила обличье, но не изменила своего нрава \Rightarrow Некоторые люди, изменив обличье, не меняют нрава (II.г, II.д) \Rightarrow Некоторые люди, как ни меняют обличье, не могут изменить своего нрава (I.д).

Пример 3. «Осел, петух и лев» (82).

Краткий пересказ: Осел, видя, что лев убегает, испугавшись петушиного крика, бросился в погоню за львом, а лев сожрал его.

Мораль: Так и некоторые люди, видя унижение своих врагов, преисполняются самоуверенности и, сами того не замечая, идут к гибели (мораль-афоризм).

Афоризм получается из краткого пересказа преобразованием генерализации и синонимии.

Разумеется, подобное простое соотношение между кратким пересказом и афоризмом характерно не для всех басен; однако таких достаточно большое число; ср., например, басни (17), (46), (48), (49), (50), (55), (60), (63), (140), (173) и др.

§ 4. ПЕРЕХОД ОТ БАСНИ К КРАТКОМУ ПЕРЕСКАЗУ

1. Понятие носителя точки зрения

Переход от басни к краткому пересказу требует предварительного выбора носителя точки зрения, то есть персонажа басни, которому принадлежит принимаемая в морали версия (осмысление) рассказанных событий¹¹. Выбор носителя точки зрения произволен, т. е. не предопределен рассказом, а зависит от воли рассказчика.

Ниже следуют примеры варьирования краткого пересказа в зависимости от выбора носителя точки зрения (сокращенно — НТЗ); пересказ, на котором основана действительная мораль басни Эзопа, приводится вторым.

(106) «Зевс и Черепаха»:

- а) *Черепаха слишком гордилась своим домом* (НТЗ — Зевс);
- б) *Приятнее жить скромно в своем доме, чем идти на богатый пир в дом Зевса* (НТЗ — черепаха).

(62) «Дельфины и пескарь»:

- а) *Дельфины предпочитают погибнуть, чем принять помощь от пескаря* (НТЗ — пескарь);
- б) *Пескарь набивает себе цену во время беспорядков* (НТЗ — дельфины).

(151) «Лев и осел»:

- а) *Лев пользовался услугами осла, а заслуг его не признал* (НТЗ — осел);
- б) *Осел похвалялся перед львом, который знает его ослиную природу, и стал посмешищем в его глазах* (НТЗ — лев).

(45) «Волы и ось»:

- а) *Волы только свой труд видят, а чужого не замечают* (НТЗ — ось);
- б) *Ось притворяется измученной, когда другие работают* (НТЗ — волы).

Из этих примеров видно, что различных пересказов может быть, в принципе, столько, сколько есть различных персонажей в басне. Их может быть, однако, даже больше, чем персонажей. Новые пересказы возникают тогда, когда носитель точки зрения включается в краткий пересказ в качестве автора своей версии:

(156) «Волк и цапля»:

¹¹ Понятию точки зрения и его роли в художественном произведении посвящена книга Б. Успенского [16]. Из различных «планов рассмотрения», выделяемых в [16], — точка зрения в плане оценки, в плане фразеологии, в плане пространственно-временной характеристики и в плане психологии — здесь имеется в виду последний.

- а) *Волк считает, что если он не откусил цапле голову, то это ей уже достаточная награда за ее услугу;*
 - б) *Если волк не откусил цапле голову, то это ей уже достаточная награда за ее услугу.*
- (51) «Крестьянин и змея»:
- а) *Змея считает, что после долгой вражды трудно примириться;*
 - б) *После долгой вражды трудно примириться.*

Если носитель некоторой точки зрения включается в краткий пересказ в качестве автора своей точки зрения (то есть если версия событий отчетливо излагается как версия, принадлежащая данному лицу), то данный персонаж перестает быть носителем точки зрения, а становится тематическим персонажем. Происходит переход к внешней точке зрения, то есть к точке зрения внешнего наблюдателя — см. об этом в [16]. Выше в баснях (156) и (51) версия (б) отражает точку зрения одного из персонажей, а версия (а) соответствует внешней точке зрения.

Античные риторика допускали — см. Гаспаров [4], с. 36 — что «одна и та же басня может ... иметь несколько моралей, если мы будем исходить из разных ее мотивов». Однако если мораль имеет в виду просто один из мотивов рассказа, игнорируя остальные, то она производит впечатление неполной (или рассказ — загроможденного); ср., например, басню «Лиса и козел» (9), разобранный в § 1. Понятие носителя точки зрения дает возможность описать механизм, благодаря которому басня может иметь несколько моралей, каждая из которых соответствует, вообще говоря, всему рассказу, но по-разному его интерпретирует.

Носитель точки зрения является, по самому своему существу, переменной величиной, то есть может совпадать с любым из персонажей басни. В частном случае носителем точки зрения может быть наблюдатель — персонаж, который не участвует в действии, а только произносит заключительную реплику, содержащую осмысление событий. Ниже следует перечень возможных размещений носителя точки зрения среди персонажей басни.

1. НТЗ — персонаж-наблюдатель. Примеры: «Потерпевший кораблекрушение» (30), «Бесхвостая лисица» (17).

2. НТЗ — контрагент тематического персонажа. Примеры: «Ворон и лисица» (124) — НТЗ лисица; «Лисица и терновник» (19) — НТЗ терновник; «Орел, галка и пастух» (2) — НТЗ пастух.

3. НТЗ — тематический персонаж. Примеры: «Крестьянин и собаки» (52) — НТЗ собаки; «Петухи и куропатка» (23) — НТЗ куропатка; «Мухи» (80) — НТЗ мухи; «Лев и бык» (143) — НТЗ бык.

4. НТЗ не совпадает ни с одним из персонажей рассказа (т. е. принимается внешняя точка зрения). Примеры: «Волк и цапля» (156), «Лев и медведь» (147), «Пахарь и волк» (38), «Гранатовое дерево, яблоня и терновик» (213), «Муж и жена» (95).

Самые обычные соотношения — это 1 и 2. Соотношение 3 встречается лишь как исключение. Иными словами, в нормальном случае НТЗ и тематический персонаж не совпадают. Отсюда ясно, при каких условиях тематический персонаж не совпадает, вопреки ожиданию, с главным действующим лицом рассказа: для этого достаточно, чтобы главное действующее лицо оказалось носителем точки зрения. Так, в басне «Лев и лягушка» (141) главное действующее лицо, лев, является носителем точки зрения; соответственно, тематическим персонажем оказывается его контрагент, лягушка, а лев в морали вообще не упоминается.

Имеются некоторые формальные критерии выявления носителя точки зрения. Так, если в басне есть заключительная реплика, то нормально для типов 1 — 3 — чтобы НТЗ совпадал с автором реплики (исключения — например, басня «Два жука» (84), где заключительная реплика принадлежит первому жуку, который, однако, явно не НТЗ, так как мораль его осуждает, или басня «Гадюка и водяная змея» (90), где в таком же положении лягушки, — достаточно редки). Тип 4 выделяется с наибольшей определенностью в тех случаях, когда мораль трактует заключительную реплику как свободное действие — как это имеет место, например, в басне «Волк и цапля» (156), где волк осуждается именно за свою заключительную фразу.

2. Неполюценные носители точки зрения

Для современного читателя имеются определенные ограничения относительно того, на какие точки зрения он в состоянии встать при изложении события. Можно сформулировать в частности, следующие ограничения:

а) читатель неохотно принимает точку зрения заведомо неосведомленного лица, т. е. лица, которое не понимает подлинного смысла происходящего (некомпетентный НТЗ);

б) читатель неохотно принимает точку зрения того лица, которое (или версия которого) имеет целью преднамеренный обман другого лица или издевательство (коварный НТЗ);

в) читатель неохотно принимает точку зрения лица, которое совершает поступки, противоречащие его (читателя) моральным принципам (аморальный НТЗ);

г) читатель неохотно принимает точку зрения персонажа, осужденного рассказом — в заключительной реплике или в заключительном действии (осужденный НТЗ).

Таким образом, по современным представлениям, если в морали воспроизводится версия событий, принадлежащая такому «неполноценному» персонажу, то сам этот персонаж должен быть тематическим (т. е. должен быть объектом морали, а не ее автором), — так, как это имеет место, например, в басне «Волк и цапля» (156). Анализ басен Эзопа показывает, однако, что в них эти ограничения не действуют. Ниже приводятся примеры моралей, основанных на версии событий, принадлежащей некомпетентному, коварному, аморальному или осужденному носителю точки зрения.

а) НТЗ некомпетентен

(27) «Лисица и маска». Лисица, по своему незнанию назначения маски, считает, что это красивая голова, в которой, странным для нее образом, нет мозга. Однако мораль отражает точку зрения лисицы: *Басня относится к человеку, который телом величествен, а душой неразумен.*

(35) «Человек и сатир». Сатир осуждает человека за то, что тот дует на руки, чтобы их согреть, и на еду, чтобы ее охладить, называя его двуличным: у него, мол, из одних и тех же губ идет тепло и холод. Хотя по нашим представлениям сатир неправ, тем не менее, именно его точка зрения отражена в морали: *Так и мы должны остерегаться дружбы тех, кто ведет себя двулично.*

(158) «Волк и старуха». Мы понимаем, что старуха, которая пугает ребенка присказкой «Перестань, а то отдам тебя волку!», говорит это заведомо не всерьез, а волк по неведению принимает ее слова за правду. Между тем, мораль отражает точку зрения волка: *Эта басня относится к людям, у которых слово расходится с делом.*

б) НТЗ коварен

(11) «Рыбак». Рыбак обвиняет рыб, пойманных им и выброшенных на берег, в том, что они пляшут, когда он уже перестал играть. Это явное издевательство, поскольку рыбы пляшут не по своей воле. Мораль, однако, как бы не замечает того, что слова рыбака — издевательство: *Басня относится к тем, кто делает все невпопад.*

(24) «Растолстевшая лисица». Советчица говорит лисице, которая объелась хлебом, спрятанным в дупле, и не может вылезть из дупла: «Придется тебе сидеть здесь, пока не станешь такой, как вошла». Этот совет издевательский: пока лисица будет худеть, пастухи придут за своим хлебом и убьют ее. Однако мораль на стороне советчицы: *Трудные обстоятельства со временем сами собой делаются легче.*

(54) «Улитка». Эта басня почти повторяет басню (11).

(189) «Осел и лягушки». Осел стонет, потому что свалился в болото. А лягушки упрекают его за жалобы, говоря, что они сидят в болоте гораздо дольше, чем он, и то молчат. Этот упрек издевательский, так как лягушкам вовсе не плохо в болоте. Мораль, однако, соответствует издевательской версии лягушек: *Эту басню можно применить к человеку малодушному, который падает духом от самых малых неприятностей, между тем как другие спокойно выносят и более тяжелые.*

в) НТЗ аморален

(4) «Соловей и ястреб». Ястреб — хищник, угнетатель, и если он поймал соловья, это не значит, что он владеет им по праву. Однако мораль гласит: *Нет глупее тех людей, которые в надежде на большее бросают то, что имеют.*

г) НТЗ осужден

(100) «Зевс, Прометей, Афина и Мом». Про Мома с самого начала говорится, что он оговаривает творения Зевса, Прометея и Афины из зависти. Больше того, за клевету Зевс выгоняет его с Олимпа. Тем не менее мораль отражает точку зрения Мома: *Нет ничего столь совершенного, чтобы быть свободным от всяких упреков.*

(106) «Зевс и черепаха». Черепаху, за то, что она слишком ценит свой дом, Зевс наказывает; поэтому читателя ставит в тупик сохранение черепахи в качестве носителя точки зрения в морали: *Так многим людям приятнее жить скромно у себя, чем богато у чужих.*

* *
*

Итак, мы можем заключить, что для построения краткого пересказа необходимо найти в басенном рассказе следующие три элемента: носителя точки зрения, тематический персонаж, свободное действие тематического персонажа. Поскольку каждый из этих элементов не обязательно единствен, переход от рассказа к краткому пересказу существенно неоднозначен. Можно выделить лишь один простой частный случай, когда внутри рассказа есть осмысление его содержания в виде заключительной реплики одного из действующих лиц. В этом случае — при условии, что принимается точка зрения автора этой реплики — получение краткого пересказа сводится к переводу прямой речи в косвенную и элиминированию местоимений. Так, конец басни «Потерпевший кораблекрушение» (30) таков:

Один из товарищей по несчастью сказал богатому афинянину: «Афине молись, да и сам шевелись». Краткий пересказ: Один из товарищей по несчастью сказал богатому афинянину, что ему следует не только молиться Афине, но и самому о себе заботиться (мораль: Так и нам следует не только молиться богам, но и самим о себе заботиться).

§ 5. ИЗВЛЕЧЕНИЕ ОЦЕНКИ

Источниками моральной оценки внутри басенного рассказа могут быть:

а) Заключительная реплика или заключительное действие. Так, в басне «Лисица и дровосек» (22) осуждение дровосека подкрепляется тем, что его ругает лисица; в басне «Ласка и Афродита» (50) осуждение ласки проистекает из того, что на нее рассердилась Афродита; в басне «Оратор Демад» (63) осуждение народа согласовано с тем, что на него гневается Деметра.

б) Развитие басенного сюжета и простые аксиомы типа: *Достиг цели — хорошо, не достиг — плохо; Взял — хорошо, отдал — плохо; Благодарность, дружба — хорошо, смерть, опасность — плохо.* Так, в басне «Дуб и тростник» (70) дуб не достиг цели и погиб; поэтому он осуждается; в басне «Волк и коза» (157) коза разгадала хитрость волка и спаслась от смерти; она восхваляется.

Однако есть басни, в которых моральная оценка противоречит развитию сюжета или заключительной реплике. Так, в басне «Лев и лягушка» (141) в глупом положении оказывается лев, который принял лягушку за большого зверя и испугался и в своей заключительной реплике осуждает себя; мораль, однако, осуждает лягушку. В басне «Два жука» (84) заключительная реплика оправдывает первого жука, а мораль его осуждает.

Во многих баснях оценка в морали соответствует заключительной реплике, но сама реплика кажется необоснованной. Это в особенности касается басен, где автор заключительной реплики — тематический персонаж, восхваляющий сам себя, ср. басни «Петухи и куропатки» (23), «Лиса и барс» (12).

Возникает парадоксальная ситуация: при том, что басня — это рассказ, «сочиняемый с целью поучения и пользы» — по Афтонию, см. Гаспаров [8], способ извлечения моральной оценки — это наиболее слабый пункт в соотношении басни с ее моралью. Следствием бесстрастности басни Эзопа (риторическая басня не предназначена для «возбуждения душевного волнения») является то, что читатель — по крайней мере, современный — фактически не в состоянии вывести моральную оценку героев из рассказа, так что оценка во многих случаях произвольна.

Существенным фактором здесь является полное отсутствие стилистической характеристики персонажей. Ср., например, басню Эзопа «Лев и осел» (151) и басню Федра 1.11 «Осел и лев на охоте». Федр готовит читателя к тому, чтобы тот встал на точку зрения льва — эпитетом *заносчивый*, применяемым к ослу, словесной характеристикой осла, выдающей его хвастливость и проч., в отличие от Эзопа, который осуждает осла без всякой подготовки.

То, что возможность менять точки зрения для автора эзоповского сборника важнее, чем обоснованность оценки, проявляется и в отсутствии постоянства оценок у одноименных персонажей в разных баснях — даже у таких характерных, как волк, или осел; ср. Нейгор [12], с. 141: «Персонажи одной басни не имеют никакой связи с одноименными персонажами в другой».

По-видимому, непредсказуемость «точки зрения в плане оценки» [16] внутренне связана с отмеченной ранее произвольностью выбора «точки зрения в плане психологии».

* *
*

Итак, построение морали в басне Эзопа определяется тремя группами процессов: (I) переход от рассказа к краткому пересказу; (II) переход от краткого пересказа к афоризму; (III) извлечение оценки. Процессы II группы — это однотипные преобразования с предсказуемым результатом, повторяющиеся от басни к басне, — генерализации, сокращения смысла, синонимические замены. Процессы I группы связаны с принятием произвольных решений, которые касаются: а) выбора носителя точки зрения; б) выбора тематического персонажа; в) выбора свободного действия. Процессы III группы тоже не полностью предсказуемы.

§ 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Едва ли можно поверить в то, что неестественные соотношения морали с рассказом в баснях Эзопа — это просто оплошность, как, видимо, склонен думать Лессинг и, вслед за ним, Выготский, который из всего множества эзоповских басен со странной моралью рассматривает одну только басню «Человек и сатир» (35), не учитывая того, что эта басня вовсе не единична по своему устройству, а имеет массу себе подобных.

Мораль, отражающая точку зрения некомпетентного, коварного, аморального или осуждаемого персонажа встречается не только в тех баснях, где мораль как бы побочна (как, например, в басне «Зевс и черепаха» (106), которая принадлежит к числу этиологий). Наоборот, основную часть басен со странной моралью составляют такие, которые без своей странной морали вообще лишаются смысла, как басня «Лисица и маска» (27). Морали, отражающие точку зрения скомпроментированного персонажа, встречаются не в каких-либо периферийных, случайных баснях, а как раз в таких, для которых засвидетельствовано их использование в современной им литературе и жизни, ср. использование басни «Рыбак» (11) Киром, описанное у Геродота, или использование басни «Соловей и ястреб» (4) у Гесиода — см. Гаспаров [8], притом именно с тем идейным содержанием, которое отражено в морали.

Используя критерий Выготского [1], который ставит в один ряд такие явления, создающие художественный эффект, как отступление слов от их естественного порядка, объединение звуков в мелодию, отступление сюжета от естественной последовательности событий («Эта кривая линия ... и будет кривой художественной формы»), можно добавить в тот же ряд и отступление морали от естественного семантического соответствия с басней.

Выготский полагает, что в поэтической басне аномальная мораль — это проявление сказового начала, состоящее во включении в текст носителя иной точки зрения. Проведенный анализ показывает, однако, что не-поэтической, по оценке Выготского, эзоповой басне игра на точках зрения свойственна, пожалуй, даже в еще большей мере, чем поэтической басне. Для нынешнего читателя басни Эзопа с их смещением точек зрения вступают в прямую связь с самыми современными жанрами литературы — вроде пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн», где заглавные действующие лица являются основными героями, а Гамлет — статистом и проч.

Интересно, что последующая обработка эзоповских басен со странной моралью часто была направлена на то, чтобы устранить возникающий эффект. Так, в басне «Лиса и маска» у Лессинга предприняты специальные меры для того, чтобы устранить возможное подозрение читателя о том, что суждения лисы о маске вызваны ее некомпетентностью: ... — *Вот так голова! — промолвила лиса, разглядывая ее. — Без мозга и с открытым ртом! Не была ли она головой болтуна? Эта лисица знала вас, неумолчные ораторы,* и т. д. Федр сохраняет в басне «Лиса и маска» (1.7) соотношение рассказа и морали в точности эзоповское, т. е. с нашей точки зрения странное. Однако во многих других античных обработках басен Эзопа игра на точках зрения пропадает. Ср. басню Эзопа (158) и

басню Бабрия «Волк и старуха» (16), где волк сознает свою глупость: ... *на беду поверил я бабам*; басню Эзопа (11) и басню Бабрия «Рыбак, играющий на дудке» (9): *«Не ожидай, что без труда придет прибыль; зато когда добудешь то, чего хочешь, тогда уж смейся и шути вволю* (выявлена издевка!); басню Эзопа (100) и басню Бабрия «Зевс, Посейдон, Афина и Мом» (59): ... *не старайся ублажить зависть, а делай то, что кажется тебе нужным*. В басне Крылова «Рыбья пляска» имеется тот же мотив пляшущих рыб, что в эзоповской басне «Рыбак» (11); однако версия мужика о том, что рыбы пляшут от радости, здесь предназначена только для льва, которого мужик водит за нос, а не для читателя.

К более комическим примерам исправлений, направленных на отказ от скомпрометированных носителей точки зрения, относится пример, приводимый Выготским [1], с. 147: басня «Стрекоза и муравей» в обработке А. Е. Измайлова кончается словами: «Но это только в поученье ей муравей сказал, А сам на прокормление из жалости ей хлеба дал»*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968.
2. Машинный перевод и прикладная лингвистика, вып. 8. (Работы сотрудников лаборатории машинного перевода I МГПИИЯ). М., 1964.
3. А. Черч. Введение в математическую логику. Пер. с англ., М., 1960.
4. М. Л. Гаспаров. Античная литературная басня. М., 1971.
5. Вяч. Вс. Иванов. Комментарий к кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968.
6. Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 109. Тарту, 1964.
7. Б. А. Успенский. О семиотике искусства. — В кн.: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.
8. М. Л. Гаспаров. Комментарии к кн.: Басни Эзопа. М., 1968.
9. И. А. Мельчук. Опыт теории лингвистических моделей «смысл ↔ текст». М., 1974.
10. Ю. Д. Апресян. Лексическая семантика. М., 1974.
11. М. Л. Гаспаров. Сюжет и идеология в эзоповских баснях. — «Вестник древней истории», 1968, № 3.
12. M. Nøjgaard. La fable antique. København, 1964, v. I.
13. Ю. Д. Апресян. Лексические антонимы и преобразования с ними. — В кн.: Проблемы структурной лингвистики, 1972. М., 1973.
14. А. К. Жолковский, Ю. К. Шеглов. К описанию смысла связанного текста (на примере художественных текстов). Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике ИРЯ АН СССР, вып. 22. М., 1971.
15. Ю. А. Здоровов. К вопросу о связанности текста. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 308, Тарту, 1973.
16. Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970.

* Автор искренне благодарен М. Л. Гаспарову и А. К. Жолковскому за интерес к работе и советы.

ТЕКСТ И СТРУКТУРА АУДИТОРИИ

Ю. М. Лотман

Представление о том, что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться, не является новым. Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройке платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни и проч. Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему.

Значительно более интересным представляется обратить внимание на конкретные механизмы взаимоотношений текста и его адресата. Очевидно, что при несовпадении кодов адресанта и адресата (а совпадение их возможно лишь как теоретическое допущение, никогда не реализуемое при практическом общении в абсолютной полноте) текст сообщения деформируется в процессе дешифровки его получателем. Однако в данном случае нам хотелось бы обратить внимание на другую сторону этого процесса — на то, как сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности, художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть *образом аудитории* и что этот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива.

Таким образом, между текстом и аудиторией складывается отношение, которое характеризуется не пассивным восприятием, а имеет природу диалога. Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и

адресата¹. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым. В этом отношении можно сказать, что любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти (структуру памяти и характер ее заполнения).

С этой точки зрения можно выделить два типа речевой деятельности. Одна обращена к абстрактному адресату, объем памяти которого реконструируется передающим сообщением как свойственный любому носителю данного языка. Другая обращена к конкретному собеседнику, которого говорящий видит, с которым пишущий лично знаком и объем индивидуальной памяти которого адресанту прекрасно известен. Такое противопоставление двух видов речевой деятельности не следует отождествлять с антитезой: «письменная форма речи ↔ устная форма речи».^{1а} Такое отождествление приводит, например, И. Вахека к представлению об однотипности отношений: «Фонема/графема» и «устное сообщение/письменное сообщение». С этой позиции Вахек вступает в полемику с Соссюром, указывая на противоречие между положением о независимости языковых фактов от материальной субстанции их выражения («если знаки и их соотношения представляют единственную ценность, они должны получить единообразное выражение в любом материале, в том числе, следовательно, и в письменных, соответственно буквенных знаках») и отчетливым структурным различием в природе письменных и устных сообщений («в противовес этому следует указать на то обстоятельство, что письменные высказывания — по крайней мере у культурных языковых коллективов — обнаруживают известную независимость по отношению к устным...»²). Природу этой последней автономии И. Вахек объясняет так: «Устное высказывание состоит в том, чтобы как можно более непосредственно реагировать на тот или иной факт; письменное же высказывание фиксирует определенное отношение к той или иной ситуации на более длительный срок».³

Однако графема и текст (письменный или печатный) — явления принципиально различные. Первая принадлежит языковому коду и действительно безразлична к природе материального воплощения. Второй является функционально специфическим сообщением. Можно показать, что свойства, отличающие письменное сообщение от устного, определяются не столько тех-

¹ См.: О. Г. Реззина, И. И. Ревзин. Семиотический эксперимент на сцене. (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием). — Уч. зап. ТГУ. Вып. 284. Труды по знаковым системам V. Тарту, 1971, с. 240 и сл.

^{1а} См.: И. Вахек. К проблеме письменного языка. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967; И. Вахек. Письменный язык и печатный язык, там же; И. А. Бодуэн-де-Куртенэ. Об отношении русского письма к русскому языку. СПб., 1912.

² И. Вахек. К проблеме письменного языка, с. 527.

³ Там же, с. 528.

ников экспликации, сколько отношением к функциональному противопоставлению: «официальное ↔ интимное». Свойство это определяется не материальной данностью выражения текста, а отношением его к противопоставленным по функции текстам. Такими противопоставлениями могут быть: «устное ↔ письменное», «ненапечатанное ↔ напечатанное», «заявленное *ex cathedra* ↔ доверительное сообщение». Все эти противопоставления могут быть сведены к оппозиции «официальное = авторитетное ↔ неофициальное = неавторитетное». Показательно, что при сопоставлении оппозиций: «устное ↔ письменное (рукописное)» и «письменное (рукописное) ↔ печатное», рукописное в одном случае выступает как функционально равно печатному, а в другом — устному.

Представляется, однако, уместным указать на зависимость в выборе этих функциональных групп от характера адресата, конструируемого самим текстом. Общение с собеседником возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако, в этом отношении, существуют принципиальные различия между текстом, обращенным к любому адресату и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и лично известное говорящему лицо. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для любого, говорящего на данном языке. Он лишен индивидуального, абстрактен и включает в себя лишь некоторый несократимый минимум. Естественно, что чем беднее память, тем подробнее, распространеннее должно быть сообщение, тем недопустимее эллипсисы и умолчания. Официальный текст конструирует абстрактного собеседника, носителя только лишь общей памяти, лишенного личного и индивидуального опыта. Такой текст может быть обращен ко всем и каждому. Он отличается подробностью разъяснений, отсутствием подразумеваний, сокращений и намеков и приближенностью к нормативной правильности.

Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату, к лицу, обозначаемому для нас не местоимением, а собственным именем. Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой необходимости загромождать текст ненужными подробностями, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намек. Будут развиваться эллиптические конструкции, локальная семантика, тяготеющая к формированию «домашней», «интимной» лексики. Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других.⁴ Таким образом, ориентация на тот или иной

⁴ Отождествление общепонятного, адресованного всем и каждому сообщения с официальным и авторитетным присуще лишь определенной культурной ориентации. В культурах, высшие ценностные характеристики в которых получают тексты, предназначенные для общения с Богом (исходящие

тип памяти адресата заставляет прибегать то «к языку для других», то к «языку для себя» — одному из двух скрытых в естественном языке противоположных структурных потенциалов. Таким образом, владея некоторым, относительно неполным, набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на «свою» или на «чужую» аудиторию. Реконструируя характер «общей памяти», необходимой для его понимания, мы получаем «образ аудитории», скрытый в тексте. Из этого следует, что текст содержит в себе свернутую систему всех звеньев коммуникативной цепи, и, подобно тому, как мы извлекаем из него позицию автора, мы можем реконструировать на его основании и идеального читателя. Текст, даже взятый изолированно (но, разумеется, при наличии определенных сведений относительно структуры создавшей его культуры), — важнейший источник суждений относительно его собственных прагматических связей.

Своеобразно усложняется и приобретает особенное значение этот вопрос в отношении к художественным текстам.

В художественном тексте ориентация на некоторый тип коллективной памяти и, следовательно, на структуру аудитории приобретает принципиально иной характер. Она перестает быть автоматически имплицитной в тексте и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения.

Проиллюстрируем это на нескольких примерах из русской поэзии XVIII — начала XIX вв.

В иерархии жанров поэзии XVIII в. определяющим было представление о том, что, чем более ценной является поэзия, тем к более абстрактному адресату она обращается. Лицо, к которому обращено стихотворение, конструируется как носитель предельно абстрактной — общекультурной и общенациональной — памяти.⁵ Даже, если речь идет о вполне реальном и лично поэту известном адресате, престижная оценка текста как поэтического требует обращаться к нему так, словно адресат и автор располагают общей памятью лишь как члены единого государственного коллектива и носители одного языка. Конкретный адресат повышается по шкале ценностей, превращаясь в «одного из всех». Так, например, В. Майков начинает

от Бога или обращенные к нему), представление о беспредельности памяти одного из участников коммуникации может превращать текст в полностью эзотерический. Третье лицо, вовлеченное в такой коммуникативный акт, ценит в сообщении именно его непонятность — знак своей допущенности в некоторые тайные сферы. Здесь непонятность тождественна авторитетности.

⁵ При этом речь идет не о реальной памяти общенационального коллектива, а о реконструируемой на основании теорий XVIII в. идеальной общей памяти идеального национального целого.

стихотворение, обращенное к гр. З. Г. Чернышеву: .

О ты, случаями испытанный герой,
Которого видал вождем российский строй
И знает, какова душа твоя велика,
Когда ты действовал противу Фридерика!
Потом, когда монарх сей нам союзник стал,
Он храбрость сам твою и разум испытал.⁶

Предполагается, что факты биографии Чернышева не содер-
жатся в памяти Чернышева (поскольку их нет в памяти дру-
гих читателей), и в стихотворении, обращенном к нему самому,
поэт должен напомнить и объяснить, кто же такой Чернышев.
Опустить известные и автору, и адресату сведения невозможно,
т. к. это переключило бы торжественное послание в престижно
более низкий ряд нехудожественного текста, обращенного к ре-
альному лицу. Не менее характерны случаи сокращений в ана-
логичных текстах. Когда Державин составил для гробницы Су-
ворова лапидарную надпись «Здесь лежит Суворов»⁷, он исхо-
дил из того, что все сведения, которые могли бы, согласно ри-
туалу, быть начертаны на надгробии, вписаны в общую память
истории и государства и могут быть опущены.

Противоположным полюсом является структурирование
аудитории, осуществляемое текстами Пушкина. Пушкин созна-
тельно опускает как известное или заменяет намеком в печат-
ном тексте, обращенном к любому читателю, то, что заведомо
было известно лишь очень небольшому кругу избранных дру-
зей. Так, например, в отрывке «Женщины» (из первоначального
варианта IV-й гл. «Евгения Онегина», опубликован в «Москов-
ском Вестнике», 1827, ч. V, № 20, с. 365—367) содержатся
строки:

Словами вешего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно.⁸

Современный нам читатель, желая узнать, кого следует разу-
мь под «вещим поэтом», обращается к комментарию и уста-
навливает, что речь идет о Дельвиге и подразумеваются строки
из его стихотворения «Фани»:

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон забыты мной
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачной мой.⁹

Однако не следует забывать, что стихотворение это опублико-
вано было лишь в 1922 г. Стихотворение это в 1827 г. не было
опубликовано и современникам, если подразумевать основную

⁶ Василий Майков. Избр. произведения. М.—Л., 1966, с. 276.

⁷ Г. Державин. Стихотворения. <Л.>, 1947, с. 202.

⁸ Пушкин. Полн. собр. соч., т. VI. Изд. АН СССР, 1937, с. 647.

⁹ Дельвиг. Неизданные стихотворения. Пг., 1922, с. 50.

массу читателей 1820-х гг., не было известно, поскольку Дельвиг относился к своим ранним стихам исключительно строго, печатал с большим разбором и отвергнутые не распространял в списках.

Итак, Пушкин отсылал читателей к тексту, который им заведомо не был известен. Какой это имело смысл? Дело в том, что среди потенциальных читателей «Евгения Онегина» имела небольшая группа, для которой намек был прозрачным — это круг лицейских друзей Пушкина (стихотворение Дельвига написано в Лицее) и, возможно, тесного кружка приятелей послелицейского периода.¹⁰ В этом кругу стихотворение Дельвига было безусловно известно.

Таким образом, пушкинский текст, во-первых, отсекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции интимного знакомства с поэтом, заставляло читателей вообразить себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторым действием текста было то, что он переносил каждого читателя в позицию интимного друга автора, обладающего с ним особой, уникальной общностью памяти и способного, поэтому, изъясняться намеками. Читатель здесь включался в игру, противоположную такой, как наименование младенца официальным именем — перенесение интимно знакомых людей в позицию «всякого» (ср.: «Иван Сергенч! — проговорил муж, пальцем трогая его под подбородочек. Но я опять быстро закрыла Ивана Сергенча. Никто, кроме меня, не должен был долго смотреть на него»¹¹) и аналогичную употреблению взрослыми и мало знакомыми людьми «детского» имени другого взрослого человека.

Однако в реальном речевом акте употребление тем или иным человеком средств официального или интимного языков (вернее: иерархии «официальность — интимность») определено его внеязыковым отношением к говорящему или слушающему. Художественный текст знакомит аудиторию с системой позиций в этой иерархии и позволяет ей свободно перемещаться в клетки, указываемые автором. Он превращает читателя, на время чтения, в человека той степени знакомства с автором, которую автору будет угодно указать. Соответственно автор изменяет объем читательской памяти, поскольку, получая текст произве-

¹⁰ Ср. в стихотворении Пушкина 1819 г. «К Щербинину»:

Скажу тебе у двери гроба:

«Ты помнишь Фанни, милый мой?»

И тихо улыбнемся оба (II, кн. I, с. 88)

¹¹ Л. Н. Толстой. Семейное счастье. — Собр. соч. в 14-и тт. Т. III. М., 1951, с. 146.

дения, аудитория, в силу конструкции человеческой памяти, может *вспомнить то, что ей было неизвестно*.

С одной стороны, автор навязывает аудитории природу ее памяти, с другой, текст хранит в себе облик аудитории.¹² Внимательный исследователь может его извлечь, анализируя текст.

¹² С этим связан принципиально различный характер адресации художественного и нехудожественного текста. Нехудожественный текст читается (в нормальной ситуации) тем, к кому обращен. Чтение чужих писем или знакомство с сообщениями, предназначенными для другого, этически запрещены. Художественный текст, как правило, воспринимается не тем, кому адресован: любовное стихотворение делается предметом печатной публикации, интимный дневник или эпистолярная проза доводятся до общего сведения. Одним из рабочих признаков художественного текста можно считать расхождение между формальным и реальным адресатом. До тех пор, пока стихотворение, содержащее признание в любви, известно лишь той единственной особе, которая внушила это чувство автору, текст функционально не выступает как художественный. Однако опубликованное в журнале оно делается произведением искусства. Б. В. Томашевский высказывал предположение, что Пушкин подарил Керн стихотворение, возможно, давно уже и не для нее написанное. В этом случае имел место обратный процесс: текст искусства был функционально сужен до биографического факта (публикация вновь превратила его в факт искусства, следует подчеркнуть, что решающее значение имеет не относительно случайный факт публикации, а установка на публичное использование). В этом отношении перлюстратор, читающий чужие письма, испытывает эмоции, отдаленно сопоставимые с эстетическими. Ср. в «Ревизоре» рассуждение Шпекина: «... это пренеприятное чтение! иное письмо с наслаждением прочтешь. Так описываются разные пассажи... а назидательность какая... Лучше чем в Московских Ведомостях!» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. IV. Изд. АН СССР, 1951, с. 17). «Игра адресатом» — свойство художественного текста. Однако именно такие тексты, как бы обращенные не к тому, кто ими пользуется, становятся для читателя школой перевоплощения, научая его способности менять точку зрения на текст и играть разнообразными типами социальной памяти.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРОЙ «ПОЭМЫ КОНЦА» М. ЦВЕТАЕВОЙ

О. Г. Ревзина

При описании мифа, фольклора, религии как вторичных моделирующих систем Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров выявили ряд важных для этих систем двоичных противопоставлений [2, 3]. Реконструируя, в частности, древнеславянскую модель мира, они показали значимость для этой системы таких оппозиций, как *счастье—несчастье* или *доля—недоля*, *жизнь—смерть*, *верх—низ*, *сухой—мокрый*, *дом—лес*, *мужской—женский* и др. Эти противопоставления «находились в отношении синонимии друг к другу или же представляли собой более конкретную символизацию одной главной оппозиции» [2, с. 63]. Оппозиция *мужской—женский* может рассматриваться как «свернутая серия» следующих противопоставлений:

мужской	—	женский
счастье	—	несчастье
(доля)	—	(недоля)
жизнь	—	смерть
правый	—	левый
верх	—	низ
светлый	—	темный
сухой	—	мокрый
(земля)	—	(вода)
свой	—	чужой
близкий	—	далекий
дом	—	лес
главный	—	неглавный

В этой сети противопоставлений второй член — женский — является маркированным по сравнению с первым неотмеченным членом — мужским [2, с. 178]. В заключении авторы делают следующее замечание: «Некоторые черты в творчестве больших писателей и художников можно было бы понять как порою бессознательное обращение к изначальному фонду и его возрождение» [2, с. 238].

В «Поэме конца» М. Цветаевой древнейшие семантические оппозиции находят широкое отражение. Поэма посвящена разрыву двух любящих людей. Этот разрыв и в пространственно-сюжетном, и в психологическом планах организуется и осмысливается в рамках таких противопоставлений, как «жизнь — смерть», «счастье — несчастье», «верх — низ», «сухой — мокрый» и др. Истоки этого естественно видеть в непроходящем увлечении и отличном знании М. Цветаевой русского фольклора. Сходство с традицией мифа и фольклора состоит в инвентаре оппозиций, заданной их корреляции, их характеристике по признаку «положительного — отрицательного» по отношению к человеку. Одновременно с этим древнейшие семантические противопоставления в «Поэме» отражают их восприятие на уровне современного сознания, что, возможно, заставляет думать об их значимости не только для древнейших эпох [3]. Семантические оппозиции не просто введены в поэму, они определяют ее внутреннее строение и в значительной степени формируют семантическую структуру поэмы. Предваряя детальный разбор «Поэмы конца», назовем важнейшие художественные приемы, использованные М. Цветаевой. Это, во-первых, семантическая многозначность оппозиций. Часть из них (*свой—чужой, близкий—далекий, верх—низ*) обращена и к пространственным передвижениям героев, и к их внутреннему миру. Одна и та же оппозиция может иметь несколько перифрастических смыслов (например, оппозиция *свой—чужой* в отнесении героев к разным социальным коллективам, в разном понимании ими «дома»). Перифрастический смысл оппозиции может создаваться также за счет скоррелированной с ней (так, оппозиция *верх—низ* имплицитно коррелирует оппозицию *счастье—несчастье*). Другой прием связан с взаимодействием значений оппозиций. В случае противопоставлений *верх—низ* и *счастье—несчастье* одна и та же корреляция сохраняется на протяжении всей поэмы. Но для большинства оппозиций характерна перверсия. Так, в поэме задана связь признаков *мужской—жизнь—счастье—сухой*, с одной стороны, и *женский—несчастье—смерть—мокрый*, с другой. Но на определенном этапе связь героев с членами оппозиций меняется: герой оказывается связанным со смертью, как и героиня, плачет не только она, но и он, героиня в свою очередь признает не только свое понимание дома и любви, но и то, которое предлагается героем и т. д. Перверсия оппозиций подготавливает третий прием — нейтрализацию оппозиций. Жизнь приравнивается к смерти, герои, противопоставленные друг другу по признаку *главный—неглавный*, становятся равными друг другу («Брат стоим с сестрой»), в совместном плаче нейтрализуется оппозиция *сухой—мокрый* и т. д. В результате для оппозиции задается цикл, состоящий из исходной (заданной) связи с героем, затем перверсной связи и нейтрализа-

ции. Последовательность введения оппозиций в поэму, их движение по этапам циклов непосредственно связаны с развертыванием сюжета, подготовкой решения о разрыве, самим разрывом и символической гибелью героев. Внутренняя архитектура поэмы оказывается одновременно и очень сложной и в высшей степени гармоничной, по красоте своей она напоминает музыкальное произведение. В общем виде ее можно очертить следующим образом. Разрыв героев представлен пространственно как переход — через мост — из «своего» царства в «чужое», если пользоваться терминами волшебной сказки, а в судьбе героини и — в конечном счете — героя как переход от жизни к смерти. «Весь крестный путь этапами», как определила его М. Цветаева распадается на ряд сцен-эпизодов, связанных с локальными перемещениями героев (встреча, кафе, набережная, «последние улицы» «гора (изгородь)» — «последний жест» [7, с. 768]. Одновременно с этим общая тема разрыва членится на ряд тем (тема «дома», любви, расставания, конца), каждая из которых приурочена к отдельному эпизоду, и изменение локального месторасположения героев означает переход к новой теме. Этот принцип строения поэмы соответствует пространственному членению волшебной сказки, в которой «переход персонажа из одного места в другое всегда влечет за собой развитие или изменение ситуации» [5, с. 124]. «Поэма конца», таким образом, в какой-то степени воспроизводит структуру волшебной сказки, с той существенной разницей, что сказка всегда кончается устройством личного счастья героев, а «Поэма конца» — его крушением. Третий компонент, определяющий строение поэмы — это последовательность введения оппозиций с учетом их иерархии и движения каждой из оппозиций по своему циклу. Главной, объемлющей оппозицией является оппозиция *жизнь—смерть*. Она возникает с первых строк, звучит во всех эпизодах и завершается в последних строках поэмы. Второй по значению является оппозиция *душа—тело*, относящаяся скорее не к традиции мифа и фольклора, а к более поздней эпохе средневековья. Так же, как оппозиция *жизнь—смерть*, противопоставление *душа—тело* пронизывает всю поэму, при этом кульминация ее развития приурочена к центральному эпизоду поэмы, каковым является переход через мост — разрыв. Все семантические оппозиции вводятся в поэму до центрального эпизода, при этом до перехода через мост герой и героиня связаны с противоположными членами оппозиции по той корреляции, которая задана в мифе и фольклоре. Между ними устанавливается максимальная чуждость, объясняющая неизбежность разрыва. Далее, однако, корреляция становится обратной и возникает парадоксальная ситуация: переход через мост — разрыв — реализует пространственно переход от близкого к далекому, но в психическом плане это, напротив, движение от

далекого к близкому («Связующее и разъединяющее начало моста», по определению М. Цветаевой). Разрыв делает героев вновь близкими и равными друг другу. В последних эпизодах оппозиции нейтрализуются, герои через совместный плач (а во внешнем мире плачу соответствует дождь, невольно ассоциирующийся с всемирным потопом) приходят к общему своему трагическому концу и потенциальной возможности — именно благодаря сближению через разрыв — будущего обновления.

Переходим теперь к детальному разбору поэмы.

* *
* *

Два героя поэмы — Он и Она — вводят оппозицию *мужской — женский*. Повествование ведется от лица героини, хотя в диалоги вкраплены слова героя, то есть с самого начала задана отмеченность второго члена оппозиции. До перехода через мост (семь первых главок поэмы) можно выделить два крупных эпизода: встреча и набережная, причем путь набережной включает вставной эпизод — разговор в кафе. Тематически эти два эпизода составляют завязку поэмы, и далее подготовку и решение о разрыве (по отношению ко второй теме набережная выступает своего рода рамочной конструкцией, что подчеркнута одинаковым упоминанием о ней в начале и в конце этой части: «И — набережная»). Первые эпизоды связаны между собой также через введение и развертывание семантических противопоставлений.

Поэма начинается со встречи героев на фоне «неба дурных предвестий». И вначале по существу решается простой вопрос — как провести вечер («Мысленно: милый, милый. / — Час ? Седьмой. / В кинематограф, или ? .. — / Взрыв: «Домой!»»). Далее начинается столь характерное для М. Цветаевой «повышение значения» исходной ситуации. Отметим, что выбор героем *дома* соответствует корреляции признаков *мужской — женской* и *дом — лес* в наборе семантических противопоставлений (см. выше). Этот выбор противоположен выбору героини и тому решению, которого она, почти не надеясь, ждала от героя. «Взрыв: «Домой!»» есть оправдание дурных предчувствий героини («Голос лгал. / Сердце упало: что с ним ? / Мозг: сигнал!») и первая веха на пути разрыва. Одновременно с этим «дом» оказывается ключевым понятием, через которое вводятся в поэму такие оппозиции, как *свой — чужой*, *верх — низ*, *счастье — несчастье*. Оппозиция *свой — чужой* подана вначале через эмоциональное отвержение героиней выбора героя («Громом на голову, / Саблей наголо, / Всеми ужасами / Слов, которых ждем, / Домом рушащимся — / Слово: дом»). Роковое значение этого выбора подчеркнуто тем, что он неслучаен и нераз-

ривно связан со всем обликом героя («Заблудшего баловня / Вопль: домой! / Дитя годовалое: / «Дай» и «мой!» / Мой брат по беспутству, / Мой зноб и зной, / Так из дому рвутся, / Как ты — домой!»). Противопоставление героя и героини в их отношении к дому осуществляется на фоне оппозиции двух разных социальных коллективов, характеристика которых дана в преддверии разговора в кафе и непосредственно после разговора. Один из них — это люди в кафе, люди, имеющие дом («Холостяки семейные / В перстнях, юнцы маститые ...»). Этот мир передается резко сатирическими красками. В нем царит активность, деятельность, земное, плотское начало. Характерно употребление перфектных безличных форм: «Надышано, накурено, / А главное — наказано!»; «Нашучено, насмеяно, / А главное — насчитано!»; «Наласкано, налюблено, / А главное — натискано! / Нащипано ...». Другой социальный коллектив — это мир «братства таборного», «братства бродячего», в котором «пьют, а не плачут, ... мрут, а не плачут, жгут, а не плачут» (формы уже не безличные, а обобщенно-личные). Два мира противопоставлены как материальное начало психическому, что непосредственно связано с оппозицией душа — тело, и с этой же оппозицией перекликается способ отнесения героя и героини к их социальным коллективам. В первой части поэмы задана корреляция признаков *женский—мужской, душа—тело*. В соответствии с этой корреляцией герой рисуется прежде всего в своем материальном воплощении, причем его облик, жесты, поведение окрашены эмоционально отрицательно. Таким предстает герой в эпизоде встречи: «Преувеличенно плавлен / Шляпы взлет. / В каждой реснице — вызов. / Рот сведен. / Преувеличенно низок / Был поклон. / — Бёз четверти. Точен? / Голос лгал». Так же рисуется его облик и во время разговора в кафе: «Льнущий, мнущий / Взгляд. В каждой реснице — зуд. / — И главное — эта гуща! / Жест, скручивающий в жгут. / О рвущий уже одежды — / Жест!» (ср. у М. Цветаевой в записях плана поэмы: «Белокурый затылок. — Дать его позу, его слова — *обвинительный акт*» [7, с. 768]). Образ героини в поэме строится совершенно иначе. На протяжении всей поэмы нет ни слова о ее внешнем облике, зато мы очень много узнаем о ее внутреннем мире. И связь ее с «братством таборным», с «братством бродячим» устанавливается по другим признакам. Это, с одной стороны, ее первая реакция на «взрыв: «Домой!»: «Братство таборное, — / Вот куда вело!» (ср. в «Поэме Горы»: «Еще горевала гора, что табор — / Жизнь»). Это, во-вторых, ее стремление вести себя по законам «братств бродячих», в которых «в пепел и в песню / Мертвого прячут»; «Зубы / Втиснула в губы. / Плакать не буду»; «... (И, похоронив, смеюсь.». И это, наконец, определение «братств» как «наших»: «В наших бродячих / Братствах рыбачьих / Пляшут —

не плачут». Дело в том, что употребление личного и притяжательного местоимения 1 и 2 лица (так же, как обращение Его и Ее на «ты» или на «вы») несет в поэме большую функциональную нагрузку — оно «ведет» оппозицию *близкий—далекий*, взятую в психическом плане (оппозиция *свой—чужой* естественно пересекается по значению с оппозицией «*близкий—далекий*). В первых эпизодах поэмы местоимение «мы» и соответствующие глагольные формы, относящиеся к герою и героине, представлены только в разговоре героя и героини, причем речь идет все время о действиях, разъединяющих героя и героиню. Это начало разговора, кончающегося разрывом («Нам с вами нужно говорить»), отклоненное предложение героя («— Уедем. — А я: умрем, / Надеюсь»; «— Так едете?»), его просьба о сокрытии тайны их отношений («Прошу. — Никогда ни слова / О нас ... никому из ... ну / Последующих»), это, наконец, «вывод», который и есть «выход»: «— Тогда простимся». Единственное *мы*, которое имеет продолжение в поэме и как бы намечает дальнейшее поведение Его и Ее, исходит от героя: «Мы мужественны будем?» Те местоимения, которые встречаются вне диалога, либо опять-таки разъединяют героя и героиню («А мы друг для — души / Отныне...»; «А мы друг для друга — тени / Отныне»); либо эксклюзивны по отношению или к герою или героине («...Всеми ужасами / Слов, которых ждем»; «(Да, в час, когда поезд подан, / Вы женщинам, как бокал, / Печальную честь ухода / Вручаете...)»). Так и местоимение *наше* в контексте «В наших бродячих / Братствах рыбацких» с учетом противоположной реакции на «дом» у героя, с одной стороны, и у героини и «братства», с другой, оказывается эксклюзивным по отношению к герою. Таким образом, возникает второе значение оппозиции *свой—чужой*: принадлежность к разным социальным группам, представленное и в древнейших славянских моделирующих системах [2, с. 156]. Разные проявления оппозиции *свой—чужой*, наращают баланс «чуждости» героев и ведут crescendo тему разрыва. Эта тема в той ее части, которая связана с домом, достигает кульминации в третьем проявлении оппозиции *свой—чужой*: у героя и героини взаимоисключающие представления о том, что такое дом. Для героя дом — это прежде всего замкнутое, ограниченное помещение, где живут, для героини дом — неважно помещение или широкое пространство, но в первую очередь то, на чем отпечатана общая жизнь Его и Ее и что потенциально может быть расширено; дом героини задается по существу как открытый ряд. Содержательно два разных понятия дома раскрываются в сцене в кафе, когда перед глазами героев одна и та же картина, но воспринимают они ее совершенно по-разному. Дом как обыденный налаженный быт, освященный мещанством и накопительством, связан в сознании героини с миром людей в кафе, который она ненавидит и не приемлет.

В центре разоблачительного изображения этого мира следует реплика героини («Вполоборота: *это вот — / Наш дом? — Не я хозяйкою!*») Но и для героя кафе — это никак не дом, хотя видит он в нем совсем иное — отсутствие собственного пристанища, «нормальной» семейной жизни, и на отказ героини от его дома следует столь же категорический отказ героя: («Орлом озирая местность»: / — *Помилуйте, это — дом? / — Дом в сердце моем. — Словесность!*) Слово «местность», которое может здесь показаться неожиданным, на самом деле очень точно фиксирует противопоставление двух представлений о доме по признаку *замкнутое — незамкнутое, внутреннее — внешнее (открытое — замкнутое, см. о роли этих оппозиций в структуре волшебной сказки — [6]* и перекликается с «домом» героини, введенным во второй части поэмы — улицей, молочной, т. е. тем местам, где герои были счастливы. Оппозиции *замкнутый — незамкнутый, внутренний — внешний*, заданы, как мы видим, и в пространственном, и в чисто психическом плане. Перифрастический смысл этих оппозиций: *дом, идущий от сердца — дом, приходящий от благополучия*, то есть грубо говоря, *дом — душа* и *дом — тело* соответствуют той корреляции признаков *женской — мужской* и *душа — тело*, которые определяют всю первую часть поэмы. Связь дома с оппозицией *душа — тело* прозвучит далее в прении о любви (разговор в кафе), где *любовь — тело* «вдавливается» в постель — в дом («— И прежде всего одна / Постель. / — Вы хотели пропасть / Сказать?»). Отметим, что эта связь отчетливо осознавалась самой М. Цветаевой, что видно, в частности, из ее записи по поводу поэмы: «Он просит *дома*, а она может дать *только душу*» [7, с. 767]. Выбор героем *дома* сопровождается введением в поэму еще двух оппозиций: *верх — низ* и *счастье — несчастье*. Оппозиция *верх — низ* задается пространственно, и сразу же ей сообщается перифрастический смысл («— Но никакого дома ведь! / — Есть, в десяти шагах: / Дом на горе. — Не выше ли? / — Дом на верху горы.»). Оппозиция *счастье (доля) — несчастье (недоля)* выступает в поэме, так же, как и в древнейших славянских моделирующих системах, «лишь в завуалированном виде» [2, с. 65]. В самом тексте поэмы слова *счастье — несчастье* не встречаются, но связь между домом и тем, что можно было бы условно назвать счастьем, прослеживается отчетливо. При этом понятие дома расщепляется в соответствии с разными представлениями о нем у героев. «Дом в сердце моем», как определяет его героиня, перекликается с введенной в поэму измененной цитатой из стихотворения Блока («Окно под самой крышею./ — *«Не от одной зари / Горящее?»*). Вместе с тем дом, выбранный героем, связан для героини с ощущением приближающейся трагедии («Дом, это значит: из дому / В ночь. / (О, кому повем / Печаль мою, беду мою, /

Жуть, зеленее льда?..»). Характерно, что в «Поэме Горы», столь тесно связанной с «Поэмой конца» образно, лексически и тематически, связь дома и счастья дается сразу и в «сниженном» и в «возвышенном» его вариантах, и может быть, именно «сниженный» вариант сделал возможным введение в текст «Поэмы Горы» самого этого слова — *счастье*: «Ибо надо ведь хоть кому-нибудь / Дома в счастье и счастья — в дом! / Счастья — в доме! Любви без вымыслов! / Без вытягивания жил! / Надо женщиной быть — и вынести! (Было — было, когда ходил, / Счастье — в доме!)».

Введение оппозиции *счастье—несчастье* укрепляет фундамент разрыва: для героя счастье неразрывно связано с домом, которого героиня не приемлет. Это, однако, не означает, что героиня не признает счастья, которое было. Связь оппозиций *верх—низ* и *счастье—несчастье*, освобожденная от связи с домом, отчетливо проявляется в воспоминании героини о лучшем, высшем моменте в Его и Ее любви: «(Просила ж тебя: не сглазь! / В тот час, в сокровенный, ближний, / Тот час на веру горы, / И страсти.)». Оппозиция *верх—низ* в поэме постоянно двузначна, появление горы имеет каждый раз двойной смысл — пространственно-локальный и метафорический. Это сообщает оппозиции *верх—низ* особую функцию: после перехода через мост она организует пространственные перемещения героев (подъем на гору, спуск с нее), понимаемые одновременно как отчаянная попытка героини вернуть на миг прошлое и возвращение — к концу (см. ниже).

Выбор героем дома осмысливается также в рамках главной оппозиции *жизнь—смерть*. Это оппозиция является в поэме сквозной, она проходит через все эпизоды и все темы, имея собственный ритм нарастания и разрешения. Можно назвать три основные проявления оппозиции *жизнь—смерть*: во внешнем мире, в том, как связаны герои с членами этого противопоставления и в том, как они воспринимают друг друга в рамках того же противопоставления. Маркированным членом выступает в поэме *смерть*. Это соответствует отмеченности *смерти* в славянских древнейших моделирующих системах, в которых «постепенно происходит перенос центра тяжести на второй член противопоставления, что проявляется в большем разнообразии его воплощений и в большей актуализации их...» [2, с. 75]. Смерть появляется в поэме с первых же строк. Герой несет героине смерть («— Бёз четверти. Исправен? / — Смерть не ждет»), в его поцелуе таится ее обреченность (Сей поцелуй без звука: / Губ столбняк. / Так государыням руку, / Мертвым — так...»). Смерть ощущает героиня в «ржави и жести» «неба дурных предвестий», в том, как «преувеличенно нуден / Взвыл гудок/. Взвыл, как собака взвизгнул, / Длился, злясь. / (Преувеличенность жизни/ В смертный час.)». Отметим по ходу

дела, что в «Поэме конца», с ее исключительной концентрацией на отношениях героев, по существу отсутствует изображение внешнего мира («Точно высохший водоем — / воздух»). В той небольшой степени, в которой он введен в поэму, этот мир непосредственно связан с переживаниями героев и этапами их разрыва. Это пространственные перемещения героев (переход через мост, подъем на гору), проливной дождь, начинающийся после решения о разрыве, и это наконец, звук смерти, лязгающим скрежетом проходящий через всю поэму. Смех в кафе звучит «как грошовый бубен». Разрыв, приравняемый к казни, сопровождается лязгом «красного коридора» и «вскинутой доской». После спуска «тропую овечьей» Его и Ее встречает «города гам». Само слово «расставаться» воспринимается героиней как «звук, от коего уши рвутся, / тянутся за предел тоски». В соответствии с любовью — «вспоротым швом» расставание — «просто полый / Шум, — пилы, например, сквозь сон». Скрип от распиливания двоих («Расставаться — ведь это врозь, / Мы же — сросшиися...») переходит затем в шум падающих опилок («Так ножи вострят о камень, / Так опилки метлами / Смахируют.»). Отвратительный звук разрыва — смерти противостоит в поэме внутренней немоте героев, их взаимному непониманию. «Звон в ушах» у героини сопровождает слова героя. Самое важное из того, что хочет сказать героиня, она произносит молча, без слов («Мысленно: милый, милый»; «Я, без звука»; «Молча: слушай!»); значимость этих немых обращений подчеркнута тем, что в них героиня обращается к герою на «ты» — «звучащий» же диалог героя и героини с самого начала ведется на «вы». Другой вид «немых» звуков в поэме — это призывы героини слушать то, что очень важно для личной судьбы героев и что само по себе не звучит, в молчаливой надежде, быть может, что слушая, герой угадает и произнесенные слова героини («Про-слушай бок! / Ведь это куда вернее / Сти-хов...»; «Руку о руку слышно»; «Сапогом судьбы, / Слышишь — по глине жидкой?») Известно определение М. Цветаевой: «Пастернак в стихах видит, а я слышу». Это определение, пожалуй, приложимо к поэме в том смысле, что героиня, поглощенная внутренними переживаниями и по существу с отключенной способностью воспринимать внешние впечатления, продолжает сохранять слух и ощущает разворачивающуюся трагедию в рамках противопоставления *режущий жизнь звук — немота звука*.

Цикл оппозиции *жизнь — смерть* по сравнению с другими оппозициями в поэме усложнен. С самого начала в нем задана перверсия: герой, в восприятии героини несущий смерть, по исходной корреляции признаков связан с жизнью. Эта связь устанавливается через выбор дома: признание героиней «дома на верху горы» рождает в Нем надежду, которая сразу отво-

дится Ею («Так сызнава / Жизнь? — Простота поэм!») Разные проявления оппозиции *жизнь — смерть* получают дальнейшее развитие во время разговора в кафе, в прении о любви (см. ниже).

Испытание героев на тему «дома» выявляет их максимальную противопоставленность по двоичным признакам: *герой — мужской — жизнь — счастье — свой, героиня — женский — смерть — несчастье*. К этому добавляются разные значения оппозиции *свой — чужой*: отнесение к разным социальным группам, *дом — «тело», дом — «душа»*. Роковое значение выбора «дома» понятно и самим героям. С Его стороны это сознательное обдуманное решение, с пониманием последствий («— Вы слишком много думали. — / Задумчивое: — Да»), со стороны героини — восприятие «взрыва: «домой!» как разрыва («Конем, рванувшим коновязь — / Ввысь! — и веревка в прах.»). Следующий этап — набережная. С переносом действия на набережную в поэму вводится новая оппозиция *сухое — мокрое (суша — вода)*. В связи с этой оппозицией находятся в поэме река, встающий за текстом образ моря, проливной дождь и совместный плач героя и героини. Противопоставление *сухое — мокрое* несет в поэме огромную функциональную нагрузку, являясь своего рода медиатором, в котором смыкаются внешнее выражение чувств героев и символическая реакция внешнего мира на их разрыв. В соответствии с корреляцией оппозиций в поэме задана связь признаков *мужской — сухой, твердый* и *женское — мокрое*. Вызов героя, проявившийся в выборе дома, рождает в героине первое чувство оторванности и отчужденности от него. Вода — мокрое — выступает для нее мнимым заместителем героя («Воды / Держусь, как толщи плотной», ср. связь *твердого* с толщей и одновременно с признаком *мужской*, и далее еще более очевидно: «Реки держаться, как руки, / Когда любимый рядом — / И верен...»), ср. также «немое» обращение к реке вместо обращения к герою («Наклонюсь — услышишь?»). То, что заместитель является мнимым, вскрывается в соотношении с оппозицией *жизнь — смерть*. *Мокрое* в корреляции признаков связано с членом *смерть* и именно так оно дано у М. Цветаевой («Воды — стальная полоса / Мертвецкого оттенка —») Но и герой, внутренне, для себя, выбирающий жизнь, несет героине смерть. Таким образом, эквивалентность героя и реки только в том, что и там и здесь героиня обречена («Смерть с левой, с правой стороны — / Ты. Правый бок как мертвый»).

Исход разговора в кафе предрешен. Но прежде чем прийти к окончательному решению о разрыве, герои проходят еще одно испытание — на тему любви. Героиня задает самый главный вопрос: «— Не любите?» и получает ответ: «— Нет, люблю». Это признание очень важно. Оно объясняет, во-первых,

их связь в прошлом, оно подсказывает мысль, что примитивная бинарная противопоставленность героя и героини — это только одна сторона их отношений, и оно подготавливает будущее поведение героев после перехода через мост и свершенного разрыва. А пока что ведется прение о любви, в котором скрываются два понятия о ней, противопоставленные друг другу в рамках главных оппозиций *душа — тело* и *жизнь — смерть*. Как и следовало ожидать, герой предлагает «заземленный» вариант любви. В нем присутствует, во-первых, чувство собственности. Оно задано и внешними деталями («Не усмешка — опись», ср. также не случайное сравнение героя с хищной птицей — орлом: «Орлом озирая местность»; «Орлом озирая войск / Остаток») и самим словом «мой», которое подсказывает герою героиня («Любовь, это значит... /— Мой.») и которое еще раньше прозвучит в первой характеристике героя («Дитя годовалое: «Дай» и «мой!»»). Героине это чувство собственности органически чуждо («Любовь — это все дары / В костер — и всегда задаром!»). Для героя естествен ряд *любовь — тело, дом, жизнь* («— Любовь, что значит: жизнь.»), у героини ряд совсем другой: *любовь — душа*, «шрам на шраме», «лук/натянутый: лук: разлука», «пропасть», героине «достаточно дешёвизн: / Рифм, рельс, номеров, вокзалов...» В разговоре в кафе продолжает дальнейшее развитие перверсная связь героев с оппозицией *жизнь — смерть*. Усиливается ощущение смерти, исходящее от героя. Во внешних атрибутах его возникают, с одной стороны, образы, связанные с морем («Рта раковинная щель / Бледна...»; «Лоскут / Платка в кулаке, как рыба»). Эти образы, постепенно накапливаясь в поэме (см. ниже), подготавливают к финалу — символическим поглощением героев «полыми волнами мглы» (о связи моря с отрицательным началом, в частности, со смертью, см. ниже). Одновременно с этим облик героя предвещает разрыв — казнь («— Барабанный бой / Перстов»; «Перстов барабанный бой / Растёт / Эшафот и площадь»). Предложение героя уехать героиня также воспринимает как обращение к смерти («— Так едете? — Ваш маршрут? / Яд, рельсы, свинец — на выбор!»). Герой же, как представляет героиня, находится вне трагического исхода: («С носилок / Так раненые — в весну!»); «Тебе надежда, / Увы, на спасенье есть!».

Итог испытаний героев на темы «дома» и «любви»: герой выбирает дом и жизнь, героиня — отказ от дома, любви — и смерть («Смерть — и никаких устройств! / — Жизнь! — Как полководец римский, / Орлом озирая войск / Остаток./ — Тогда простимся».

Собственно после этого решения остается только «перейти через мост». Но разговор в кафе продолжается. Речь идет теперь о первенстве в разрыве. С этой темой в поэму вводится

еще одна оппозиция *главный—неглавный* (заданная корреляция — *главный—мужской, неглавный—женский*). В поэме представлена, с одной стороны, обратная связь: *главный—женский*. Это проявляется уже в таком чисто формальном признаке: На набережной герой вопреки правилам этикета, по которому мужчина идет слева от спутницы, оказывается по правую руку героини («С правой стороны — / Ты.», о связи признаков *мужской—женский* и *правый—левый*, см. [1, с. 11]). Героиня первая делает «вывод». Героиня активна: жизнь свою и героя она понимает как созданную ею («Целую жизнь тебе сшила в ночь / Набело, без намётки»). Героиня мудрее героя: она понимает, что жизнь эту она сшила плохо («Так не кори же меня, что вкривь»), она по существу признает справедливость позиции героя («... Скорую руку мою суди, / Друг, да живую нитку / Цепкую — как её ни канай!») и просит о снисхождении. Героиня понимает и то, что она не может создать герою такую жизнь, какую он хочет, поэтому-то и идет на разрыв. Героиня в каком-то смысле «побеждает» героя: через нее он входит в ее братство, поэтому так много значат для нее Его слезы («Три девки навстречу. / Смеются. <...> Слезам твоим первым, / Последним, — о лей! — / Слезам твоим — перлам / В короне моей!»). Но одновременно с этим в поэме задана и другая связь: *мужской — главный, активный, женский — пассивный, подчиняющийся*. Хотя слова о разрыве произносятся героиней, но фактически разрыв уже содержался в выборе героем дома. Это понимают и Он, и Она, поэтому так больно ранят героиню ложные по существу слова героя («Впервые опережен / В разрыве»), отдающий ей «презреннейшее из первенств»: «честь конца, / Жест занавеса». При переходе через мост героиня воссоздает истинную картину разрыва («Безбожно! Бесчеловечно! / Бро-сать, как вещь, / Меня, ни единой вещи / Не-чтившей в сём / Вещественном мире дутым!»). Герой стремится уйти сразу же после разговора на набережной, героиня удерживает его, чувствуя себя неотторжимой от него, и каждый этап «крестного пути» сопровождается вопросом героя «Здесь?» и судорожной просьбой героини: «— Можно до дому? / В по-следний раз!»; «— Е-ще немножечко: / В послед-ний раз!»; «— Можно на́ гору?» / В по-следний раз!».

Оппозиция *главный — неглавный*, пройдя через перверсные связи каждого из членов с оппозицией *мужской — женский*, в дальнейшем нейтрализуется в поэме в том смысле, что герои становятся равными друг другу. Это равенство возникает постепенно как результат все более осознаваемой героями близости друг к другу. Характерно, что когда героиня воспроизводит на мосту картину разрыва «изнутри», она, оказываясь на месте героя, повторяет по существу схему его поведения. Герой предлагает ей уехать и отказывается воспринимать слова о

прощании («— Может, бред? / Ослышался?»), и так же реагирует героиня в «обратной» картине разрыва («Скажи, что сон! / Что ночь, а за ночью утро, / Эк-спресс и Рим! / Гренада? <...> Скажи, что бред!») Снятие оппозиции *главный—неглавный* прослеживается далее по всей второй части поэмы, включая в качестве этапов перверсию отдельных оппозиций, их нейтрализацию и одинаковый конец героев (см ниже).

Окончание разговора в кафе отличается наиболее высокой сложностью формального строения. До этого эпизода в поэме использованы несколько разных типов текста по признаку адресата. Это, во-первых, текст-описание, где адресат не назван эксплицитно, при этом подразумевается, что таковым является не герой, а читатель — 3-е лицо. Это, во-вторых, обращение на «ты» к герою в авторском тексте, далее диалог героев, где герои обращаются друг к другу на «вы», и наконец, немые реплики героини на «ты» к герою. В поэме постепенно вырабатывается определенная связь между типом текста и возможным его содержанием, а отсюда складывается и участие каждого из типов текста в выражении оппозиции *далекое — близкое*. Так, «безадресный» текст-описание «ведет» сюжет поэмы, передает восприятие облика героя; отчужденность его от героя как адресата связывает этот тип текста с членом «далекий». Авторские прорывы на «ты» к герою — сигнал близости героев «поверх разрывов и различий». Диалог, ведущийся с самого начала на «вы» предвещает неизбежность разрыва и как бы предосуществляет его. И наконец, «немые» реплики героини отражают бывшую близость героев и попытку ее установить взаимопонимание вне ложного звучащего диалога. Распределение четырех типов текста в поэме связано с динамикой основных тем и движением по циклу оппозиции *близкое-далекое*. В первой части поэмы даны все четыре типа текста, располагаясь по степени представленности в следующем порядке: текст-описание, диалог, «немые» реплики героини, и наименьший объем составляют авторские обращения к герою на «ты». Таким образом, в первой части поэмы истинная, «глубинная» коммуникация между героем и героиней почти отсутствует. Переход через мост — разрыв, как уже приходилось говорить, как бы снимает тот фундамент различий, который сделал его неизбежным. Во второй части поэмы сводится на нет диалог, немые реплики, сокращается объем текста-описания. В основном вторая часть — это авторский текст, непосредственно обращенный на «ты» к герою, восстанавливающий, таким образом, истинного адресата поэмы, текст, реализующий полноценную, «истинную» коммуникацию между Ним и Ею.

На этом фоне окончание разговора в кафе воспринимается как пик чуждости героев, их взаимного непонимания и одновре-

менно общих сожалений и общих заблуждений, освобождение которых во второй части поэмы создает основу для нового мировоззрения. В этом эпизоде (шестая главка) присутствуют все типы текста, кроме непосредственного авторского обращения к герою, которое, как указывалось, наиболее тесно связано со значением *близкий* в оппозиции *близкий—далекий*. При этом каждый из типов текста переживает своего рода «трансформацию усиления», в результате чего эти тексты непосредственно связываются со значением *далекий* в оппозиции *близкий—далекий*. Так, текст—описание передает внешний облик героя со всё нарастающей отрицательной экспрессией: «Смешок. Сквозь смех — / Смерть»; «Проще, чем пить и есть — / Усмешка!»; «Взгляд, широко разверстый, / Отсутствует.» Диалог героев — краткие, как бы выведенные из себя реплики, представляющие своего рода антикоммуникацию: герои видят друг в друге только одно: взаимную легкую готовность отказаться от прошлого, и переводят тему разрыва с высот оппозиции *жизнь — смерть, счастье—несчастье* в мелкий, недостойный их вопрос о том, кто «опережен в разрыве». Попытка выйти из этого круга (в диалоге появляется значащее обращение на ты «Вкрадчивее и тише: / — Но книгу тебе?») повисает в воздухе. Но наиболее показательными являются немые реплики героини, меняющие приданную им до сих пор функцию. Если раньше они как бы корректировали диалог героев, напоминая о близости героев, в окончании разговора в кафе эти реплики зачеркивают даже и ту слабую коммуникацию, которая устанавливается в диалоге. Оставаясь по форме немymi репликами, они по существу представляют текст-описание, в которых — и это единственное место в поэме — герою даются отрицательные характеристики, в которых подчеркивается ощущение лжи, исходящее от героя («Лжец учтивый»; «Как платок, / В час сладостного бесчинства / Уроненный...»; «О, выпад наглый!»; «Мечь, / Достойная Ловеласа»). Эта ложь и заставляет героиню предпочесть «Дюйм свинца / В грудь: лучше бы, горячей бы / И — чище бы...».

Однако самой формой построения разговора в кафе (раздвоенность диалога на явный и скрытый, смена адресата при передаче истинных мыслей героини с героя на 3-е лицо — читателя) подчеркнуто, что эта ложь в равной степени свойственна и самой героине, и она имеет источником одинаковые заблуждения героев. Главное из них состоит в том, что каждый из героев считает себя правым и хочет быть правым. Желание быть правым означает очень многое: герои полагают, что они знают правду, они думают, что разрыв всего лишь результат его или ее решения, они не хотят проигрывать. Функциональная значимость спора о первенстве в разрыве потому так и велика в поэме, что в нем в имплицитном виде представлено

то мировоззрение, опровержение и отказ от которого мы находим во второй части поэмы.

*
*
*

К моменту перехода через мост все семиотические оппозиции в поэме оказываются, образно выражаясь, вздыбленными: герою и героине приписывается набор имплицитно связанных и притом противопоставленных значений семантических противопоставлений. Переход через мост («Ни до, ни по: / Прозренье промежутков!») представляет кульминационный центр поэмы. Вторая часть членится следующим образом: «Последние улицы», пригород — гора — загород («Гора и слёзы»), спуск. С перехода через мост начинается перверсная связь героев с членами отдельных оппозиций и последовательная нейтрализация оппозиций.

Рассматривая противопоставление *близкий—далекий* в славянских моделирующих системах, В. В. Иванов и В. Н. Топоров отмечают: «Воплощением второго члена этого противопоставления и одновременно перехода от первого члена ко второму (от близкий к далекий) обычно является образ пути-дороги» [2, с. 166]. Авторы отмечают, что в качестве дороги может выступать дерево, истолковываемое как мирное дерево, его субституты (брус—столп, скала—гора), причем речь может идти о дороге, «соединяющей небо и землю и землю и подземное царство». «Отчасти в такой же функции, что и дерево, в фольклорных текстах разных славянских народов выступает тема строящегося моста, соединяющего близкое и далекое» [там же, с. 167].

В первой части «Поэмы конца», до появления моста дважды появляется столб — в самых первых строчках, где подчеркивается его символическое значение для дальнейшего хода событий («В небе, ржавее жести, / Перст столба. / Встал на назначенном месте, / Как судьба.») и после разговора в кафе, на набережной, где со столбом также связана тема разрыва («Столб. Отчего бы лбом не стукнуться / В кровь? Вдребезги бы, а не в кровь!»). Мост, таким образом, может, по-видимому, естественно рассматриваться как поваленный столб (ср. загадку, приводимую В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым: Когда свет зародился, тогда дуб повалился, и теперь лежит), то есть все реалии внешнего мира, введенные в поэму — столб, мост, дождь, гора — оказываются символически насыщенными. Другая сеть ассоциаций, связанная с античной мифологией и уподобляющая мост переправе через реку Лету, достаточно ясно выражена и в самой поэме и в записях к ней: «Мост (Мост, делящий два мира. Тот берег—жизни) ... Через Лету ... Летейская Влтава. До сере-

дины... (Живая, вернувшихся в царство теней или тень в царстве тел?) [7, с. 768].

По отношению к оппозиции *жизнь—смерть* мост служит, следовательно, пространственной реализацией перехода от первого числа оппозиции ко второму. При этом связь героев с членами этой оппозиции подвергается некоторым изменениям, являющимся началом дальнейшей перверсии. Разрыв как смерть становится исходом не только для героини, но и для героя. Еще ранее разрыв связывается с казнью («Ведь даже на эшафот / Нас первыми просят...») — образ, который далее детально разворачивается в поэме. Сам же герой в восприятии героини несет ей уже не смерть, а жизнь (см. ниже). И наконец, звучит тема несовпадения Его и Ее облика, какими они были до и после разрыва. Эта тема зарождается еще во время разговора в кафе (Хотеть, это дело — *тех*, / А мы друг для друга — тени / Отныне...»), и первоначально в ней главным является отказ от прошлого (неслучайно деиктическое употребление местоимения *тот* со значением «дальний, прошлый», вкладывающееся к тому же по звуковому облику в определение героев как теней: *те — тени*). Так это несовпадение двух обликов героя и героини рисуется и при переходе через мост («Итак, в тeneвую руку / Мо-неты тень. / Без отсвета и без звяка. / Мо-неты — тем. / С умерших довольно маков.») В дальнейшем это возникновение новой дублирующей пары — герой и героиня — приобретает новый смысл в связи с их сближением через общий конец.

Главной оппозицией, перверсия которой приурочена к переходу через мост, является оппозиция *душа—тело*. Как мы помним, это семантическое противопоставление следует за оппозициями *дом—не дом, счастье—несчастье* в первой части поэмы. Одновременно это первая из оппозиций, подвергающихся перверсии. Так пространственное членение поэмы поддержано последовательностью введения противопоставлений и их движению по циклам, причем вступление в новую стадию цикла совпадает с основным локальным перемещением героев и фиксирует кульминационную роль сцены перехода через мост. В первой части достаточно отчетливо прослеживалась связь *героиня—душа, герой—тело*, и соответственно выдвигались два варианта любви. После выхода из кафе намечается первое изменение в трактовке этой оппозиции. Героиня просит Его взять ее под руку: «Ток. (Точно мне *душою* — на руку / Лёг! — На руку рукою). Ток / Бьёт, проводами лихорадочными / Рвёт, — на душу рукою лёг! / Льнёт». Итак, для начала восстанавливается равновесие: у героя есть душа, так же как у героини есть тело, и душа воздействует через тело. Не было коммуникации душ — но есть коммуникация тел, к ней-то и обращается героиня и к тому же призывает героя: «Гнезжусь: тепло, / Ребро — потому и льну так»; «Жив только бок, / О смежный

теснюсь которым»; «Про-слушай бок! / Ведь это куда вернее / Сти — хов...». Параллельно с «реабилитацией» тела начинается «реабилитация» героя. Ранее эпитет «льнувший» был с отрицательным оттенком применен ко взгляду героя («Льнувший, мнущий взгляд»). Этот глагол уже без отрицательной экспрессии появляется, когда герой берет героиню под руку и попадает в новое положительно окрашенное семантическое поле неотчуждаемой принадлежности (см. ниже), будучи примененным к самой героине («потому и льну так»). И если раньше герой нес героине смерть, то теперь это единственное, что связывает ее с жизнью («Вся жизнь — в боку! / Он — ухо и он же — эхо»). Ощущения героини при переходе через мост передаются такими глаголами как «гнезжусь, теснюсь, леплюсь, мощусь, жмусь». Все они содержат в себе значение уничтожения расстояния между двумя объектами и вместе с глаголом «льнуть» образуют поле неотчуждаемой принадлежности. Сюда же входят и другие образы: «Желтком к белку / Леплюсь, самоедом к меху»; «Плю-щом впилась, / Клещом: вырывайте с корнем!» (в этих образах продолжает расшатываться оппозиция *главный—неглавный*: хотя героиня наделяется активностью («клещ»), но одновременно возникает значение взаимной невозможности существования Его и Ее друг без друга); герой и героиня оказываются связанными более тесно, чем сиамские близнецы или мать и будущий ребенок. Отсюда ясно, что гибель тела означает и гибель души¹ («Жжёт... Как будто бы душу сдернули / С кожей! Паром в дыру ушла / Пресловутая ересь вздорная, / Именуемая душа»). Максимальному противопоставлению *души* и *тела* в первой части соответствует максимальное их сближение во второй части, вплоть до полемического отрицания второго члена: «Да её никогда и не было! / Было тело, хотело жить»², ср. далее сходный прием при нейтрализации оппозиции *жизнь—смерть* — совмещение обоих членов и отрицание первого члена противопоставления: *жизнь* и есть *смерть*).

Итак, душа неотторжима от тела, и так же неотторжимы друг от друга герой и героиня. Отсюда естественно представление о разрыве как о казни, и не случайно развернутое уподобление одного другому мы находим в поэме сразу же после перехода через мост. У этой казни также есть своя «душа» и свое «тело». Её «тело» — физическая сторона разрыва — заявляет о себе в первой части поэмы многократным напоминанием о крови («*кровавая* честь разрыва», «Любовь, это плоть и *кровь* / Цвет, собственной *кровью* полит»; «*Кровью* горячей /

¹ Ср. замечание М. Цветаевой о Елене Оттобальдовне Волошиной: «Это было тело именно ее души».

² Ср. анализ Ю. М. Лотманом стихотворения М. Цветаевой «Напрасно глазом как гвоздём», где в связи с обсуждением темы *жизни — смерти* приводятся цитируемые строки из «Поэмы Конца» [4, с. 235—247].

Платят — не плачут»; «Отчего бы лбом не стукнуться / в кровь»; «Про-гал глубоко: / Последнюю кровью грею»), которое звучит далее в описании расстрела смертников (*Красного коридора / Лязг*), такими глаголами, как *вырыть с корнем, вспороть, вскрыть, ранить* («Я не более чем животное, / Кем-то раненное в живот»; «Вопль *вспорото*го нутра»), набором таких лексем, как *разрыв — шов — ров — прогал — шрам — рубец, развод, рана*, скопление которых мы находим в следующем эпизоде поэмы, где героиня дает новое определение любви как источника, создающего неотчуждаемую принадлежность ее к герою («Шов, коим мертвый к земле пришит, / Коим к тебе пришита»), «дребезгами и осколками», возникающими от разрыва. «Душа» казни — это постепенно нарастающее предствление о бессмысленности, бесчеловечности разрыва, которые не могут исходить ни от Него, ни от Нее. Во время разговора в кафе брошена реплика: «— Так первая? Первый ход? / Как в шахматы, значит?» Это сравнение теперь разворачивается героиней, но при этом снимается признак активности героев: «Ведь шахматные же пешки! / И кто-то играет в нас»; «...По сим тротуарам в шашку / Прямая дорога: в ров / И в кровь» (здесь тонкое перенесение признака подверженности чужой воли через скрытое отождествление тротуара «в шашку» и «шахматной доски»). Так снимается вопрос о первенстве в разрыве: он исходит не от героев, а от кого-то другого («Кто? Боги благие? Воры?»), кому принадлежит «луны слуховой глазок» (ср. в «Поэме Горы»: «Еще горевала, что это демон / Крутит, что замысла нет в игре»).

Дальнейшее развитие поэмы определяется тем новым мировоззрением, которое приходит к героине после перехода через мост. В резком синтагматическом контрасте со сценой эпизода через мост находятся непосредственно следующий за ней эпизод — краткая реминисценция любви, когда герои проходят по своим старым улицам. Здесь снимается противопоставление «дома» героя и «дома» героини, послужившее в первой части одной из причин разрыва. Герои проходят через «дом» героини по улице, мимо молочной, и этот дом — улица не только ее, но и его, о чем говорит и местоимение «наша», и подчеркивание общности их переживаний: «Совместный и сплоченный / Вздрог. — Наша молочная! / Наш остров, наш храм, / Где мы по утрам — / Сброд! Пара минутная! — / Справляли заутреню»³, и появление таких деталей, которые соединяются с представлением о «доме» у героя: «Хозяйка в чепце / Голландского глаженья...»⁴ Некоторые мелкие черточки дополняют

³ Ср. в «Поэме Горы»: «Гора горевала о голубиной / Нежности наших безвестных утр».

⁴ Окончательная нейтрализация оппозиции *дом — не дом* происходит в следующем эпизоде, где в связи с свершившимся разрывом развивается

по существу уже полностью осуществившуюся реабилитацию героя: «смешок без причин» и «усмешка без умысла» снимают отрицательную экспрессию, появляющуюся при описании облика и поведения героя, «страсти не по климату» перекликаются с позицией героя в прении о любви (ср. в «Поэме Горы»: «Не обман — страсть, и не вымысел.»). В поэме вновь возникает оппозиция *верх—низ*, имплицитная оппозиция *счастье—несчастье* («Эти улицы — слишком круты: / Расставаться — ведь это вниз, / Под гору...», ср. в «Поэме Горы»: «Гора горевала о том, что врозь нам / Вниз о такой грязи —») и образ горы, куда герои поднимаются последний раз по просьбе героини и где наступает момент последнего взаимопонимания, последнего ощущения себя близкими друг другу («За три месяца / Первое вдвоем») ⁵. Внезапное пробуждение героини, возврат ее к тому, что нынешний Он и Она уж не равны прежним («Наша улица! / — Уже не наша ... / — Сколько раз по ней! ... — Уж не мы...») вновь возвращает героиню к теме расставания, при этом в усиленном виде, обоснованные теперь снятием тех оппозиций, которые составили основу разрыва, звучат те же мотивы, что и после перехода через мост: противостественность разрыва («Сверхбессмысленнейшее слово: Расстаёмся»; «Расставаться... Сверхъестественнейшая дичь.»), подчинение чужой воле («Точно с праздника уведены...»), которая не может быть ни людской, ни высшей («Расставание — не по-русски! / Не по-женски! Не по-мужски! / Не по-божески!»), и поиск нового определения для одинаково обреченных героев: «Что мы — овцы, / Раззевавшиеся в обед?». Поставленное в форме вопроса, это определение сразу же принимается героиней, воздействуя и на дальнейшее ее поведение и одновременно становясь тем поисковым словом, которое приво-

общая тема конца: «Загород, пригород: / Дням конец. / Негам (читай — камням), / Дням и домам и нам». Здесь возникает второй член оппозиции *день — ночь*, которая была намечена в начале поэмы («Дом, это значит: из дому / В ночь»), при этом *ночь* коррелирует со вторым, а *день* — с первым членом оппозиции *мужской — женский*. На фоне общей темы конца происходит сложнейшая нейтрализация: не только устраняется ряд Он — день — дом, но кончаются любые дни, любые дома (и в ее, и в его понимании), и сами герои.

⁵ В «Поэме Конца», таким образом, связь горы (*верх*) и *счастья* остается одинаковой на протяжении всей поэмы и лишь амбивалентность «дома на верху горы» связывает пунктирно гору со вторым членом оппозиции *счастье*. Отметим, что в «Поэме Горы» эта связь получает несколько иное (более глубинное) толкование. Так же, как и в «Поэме Конца», связаны члены оппозиций *верх* и *счастье*: Отчего же глазам монм / (Раз октябрь, а не май) / Та гора была рай?. Но несравненно более усилен, по сравнению, с «Поэмой Конца», мотив горы как источник будущего горя: «Горе началось с горы. / Та гора была над городом; Говорят — тягую к пропасти / Измеряют уровень гор». Таким образом подчеркивается, что один член оппозиции — *счастье* уже содержит в себе другой член — *несчастье*, и перверсия оппозиции есть лишь неизбежное следствие ее временного разрывания.

дит к нахождению источника, ответственного за разрыв — казнь (таковым является сама жизнь: «— но не в / Жизнь, — только выкрестов терпит, лишь / Овец — палачу!»). В конце поэмы спуск с горы совершается «тропую овечьей».

В поэме возникает еще одно пространственное воплощение оппозиций *близкий—далекий* и *свой—чужой*, за которыми стоит переход от жизни к смерти. Это противопоставление города загороду и пригороду, причем здесь неслучайно появляются такие детали, как поле, изгородь, вал («Поле. Изгородь. / Брат стоим с сестрой»; «Зá городом! Понимаешь? За! / Вне! Перешед вал!»), которые выступают как значимые в выражении противопоставления *дом—лес* в славянских моделирующих системах (роль забора или тына как показателя границы между домом и лесом (полем) ([2, с. 170]; определение поля как открытого «чужого» места — [6, с. 74—75]). Символическое значение оппозиции *город—загород* достаточно ясно раскрывается в самом тексте через нанизывание определений для каждого из членов (загород, пригород — это «дням конец», «швам разрыв», «лбам развод»), причем подчеркивается «всеобщность» пригорода («Яр размах/Пригорода.»; «Всё-то — пригороды! / Где же города?!»), и, наконец, дается идентификация пригорода с первым членом оппозиции *жизнь—смерть* («Жизнь есть пригород. —/Зá городом строй»).

Так находит свое логическое завершение развитие оппозиции *жизнь—смерть*. Ее нейтрализация осуществляется через совмещение первого члена со вторым («Жизнь, это место, где жить нельзя»).

В тесной связи с нейтрализацией оппозиции *жизнь—смерть* находится восприятие разрыва во второй части. В поэме оно дважды подвергается трансформации. В первой части героиня принимает разрыв и считает источником его на поверхностном уровне — себя, на глубинном — героя. Переход через мост характеризуется неприятием разрыва и снятием с героев ответственности за разрыв. Переход из «города» в «пригород» возвращает героине активность, которая действует теперь в том же направлении, что и чужая воля, передвигающая «шахматные пешки». Не только разрыв привел героиню в «пригород», но она и сама отказывается от права на жизнь («Право-нажительственный свой лист / Но-гами топчу!»), — жизнь, которая, по определению из «Поэмы горы», есть «сброд — рынок — барак». И сам разрыв выступает теперь как вектор действия двух сил, второй из которых является активное начало героини. Это сочетание двух сил находит своеобразное преломление в двух определениях расставания: это, с одной стороны, «просто слово в четыре слога, / За которыми пустота», и с другой стороны — «полый шум». «Полое» же противопоставлено «пустому» по признаку *пассивность—активность* («Это ведь дейст-

вие — пустовать: / Полое не пустоует»). По ходу анализа «Поэмы конца» мы имели много случаев убедиться, что у М. Цветаевой отсутствуют случайные определения или сравнения. Появившись один раз, эпитет или метафора обязательно возникают снова, при этом они «ведут» какую-то определенную тему, к ним подключаются родственные лексемы, и сам анализ таких гнезд является во многих случаях ключом к пониманию развития данной темы и ее осмысления. Определение «полый» появляется еще раз в последнем четверостишии поэмы («И в полые волны / Мглы —») и служит опять-таки сигналом той части человеческой судьбы, которая неподвластна людям и сцеплена с другой ее частью, зависящей от героев, по воле которых «полое» может сделаться «полным». Героиня вновь приемлет разрыв и охотно восстанавливает свое авторство в нем, выбирая вместе с отказом от жизни и проигрыш в его обыденном понимании как единственно достойный вариант человеческого поведения («Разом проигрывать — / Чище нет!>). Более того, переход в «пригород» сообщает героине новую шкалу ценностей, составляющую суть ее духовного преобразования. Разрыв — мнимый проигрыш — оказывается в этой шкале выигрышем («О, не проигрывает — / Кто рвёт!»; «О, не проигрывает, кто прочь — / В час, как заря займется»), «Шахматные пешки» получают двух хозяев: не только в них играют, но и сами они сознательно делают те же самые ходы, и эта «проигранная» с точки зрения прежних критериев партия оказывается выигранной героями. Суть выигрыша именно в том, что герои — через разрыв — вновь обретают друг друга. Отсюда начинается последняя тема поэмы — «конца концу». В том круге лексем, которые передавали физический образ разрыва (*шов, рана, рубец*) актуализируется второе значение: все они указывают не только на место разъединения, но и на место соединения частей чего-либо. Это значение пунктиром еще раньше было намечено в поэме (в определении любви как «шрама на шраме», в «рубце на рубце» воспоминаний о прежней жизни), но свое «право на существование» оно получает лишь в конце поэмы, когда определяется, что «швом любви» героиня не просто «пришита» к герою, но эта «нить судьбы» ходит и в ее руках, и что под «наметкой — живая жиль / Красная, а не гниль!» «Души неприбранные — в рубцах!» и слезы героя, видимые «сквозь дождь — в два рубца» продолжают далее мысль о единстве прошлого, настоящего и будущего (рубец как след прошлого, как место разрыва и как зажившая рана).

Последняя из оппозиций, введенная в первой части поэмы и которая теперь должна быть рассмотрена — это оппозиция сухое—мокрое. Как указывалось выше, ее роль в поэме очень велика: это единственная оппозиция, в которой получают внешнее выражение разные этапы движения героев по «крестному

пути», это медиатор, где соединены переживания героев и внешний мир, и это, наконец, символическая реализация «смерти» героев. Вплоть до последнего эпизода в поэме поддерживается заданная корреляция оппозиций *женский—мокрый, мужской—сухой*. Связь *женского* и *мокрого*, начавшись от обращения героини к реке как к мнимой заместительнице героя, находит продолжение в слезах героини, которые она тщетно пытается сдерживать («Ну как их загнать назад / В глаза?!») сразу же после разговора в кафе (это, кроме того, одно из перверсных проявлений оппозиции *главный—не главный*, поскольку героиня ведет себя здесь вопреки законам «своего» социального коллектива, в котором «плакать не надо»). Вместе со слезами героини (окрашенными для нее положительно: «Что радужнее / Слез?»), и это очень важно для оценки слез героя в конце поэмы) в поэме звучит плач со стороны реки и одновременно начинается «занавесом, чаще бус,/Дождь», который сопровождает все дальнейшие перемещения героев, причем его причастность к развивающейся трагедии ощущается не только из-за ассоциации со всемирным потопом, но и тонко подчеркнутым «злым апогеем» его в момент окончательного разрыва («Рвет и бесится / Дождь. Стоим и рвём») и преображением в нейтральный и даже положительно окрашенный «ливень» в момент «совместного плача» героев. Переход через мост фиксирует связь двух признаков: *мокрый—смерть*, которая реализуется в конце поэмы. Перверсная связь героев с членами оппозиции *сухой—мокрый* осуществляется в поэме после свершения разрыва и нейтрализации всех оппозиций, включая оппозицию *жизнь—смерть*: «Где же вы, двойни: / Сушь мужская, мощь? / Под ладонью — / Слезы, а не дождь!». Эти слезы и есть «выигрыш» героини, «перлы» в ее «короне». Полностью преобразуется восприятие внешнего облика героя. Вместо «льнущего, мнущего взгляда» в поэме появляются «алмазные», «орлиные» глаза героя. Слезы героя служат для героини символом их общего обновления, восстановленной близости, спасения героини: «После глаз твоих алмазных, / Под ладонью льющихся, — / Нет пропажи / Мне. Конец концу!». Эту новую близость героиня ставит гораздо выше той, которую дает любовь («птицам безвестным / Челом Соломон / Бьёт, — ибо совместный / Плач — больше, чем сон!») В тот конец, который предназначен ей судьбой, героиня вступает легко и бесстрашно. Дальнейшее развертывание получает в поэме образ моря: «Оди-накового / Моря — рыбы! Взмах: / ... Мертвой раковиной / Губы на губах»; «Три девки навстречу. / Смеются. Слезам / Смеются, — всем полднем / Недр, гребнем *морским!*», ср. в «Поэме Горы»: «Гора горевала о нашем горе: / Завтра! Не сразу! Когда надо лбом / Уж не цементо, а просто — *море!* / Завтра, когда пойдем!»). В славянских моделирующих системах «связь моря с отрицательным началом, в частности со смертью, подтвержда-

ется <...> представлениями <...> согласно которым море служит дорогой на тот свет» [2, с. 115]. По поводу последнего эпизода имеется запись М. Цветаевой: «Горе и слёзы. Меховое, мокрое. — На том свете? Et puis se fut tout. Сгорбленная фигура большими шагами» [7, с. 768—769]. В поэме поглощенные пучиной окончательно уничтожает оппозицию *главный—неглавный*⁶.

И в полые волны
Мглы — сгорблен и равн —
Бесследно — безмолвно —
Как тонет корабль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вяч. Вс. Иванов. Об асимметричности универсальных оппозиций. — В кн.: Летняя школа по вторичным моделирующим системам. 3. Тезисы. Доклады. Тарту, 1968, с. 10—12.
2. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
3. В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
4. Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972.
5. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — «Труды по знаковым системам, IV». Тарту, 1969, с. 86—135.
6. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки. — «Труды по знаковым системам, V». Тарту, 1971, с. 63—91.
7. М. Цветаева. Избранные произведения. М.—Л., 1965.

⁶ Пользуюсь случаем выразить глубокую благодарность В. В. Иванову, Ю. М. Лотману, В. Н. Топорову и А. С. Эфрон за ценные советы и замечания.

ТИПОЛОГИЯ СВОБОДНОГО СТИХА

Я. Р. Пыльдяэ

1.

Свободный стих часто рассматривается в отрыве от всех систем традиционного стиха как явление, им абсолютно противопоставленное¹. Поэтому и результаты его типологического изучения, как хорошо видно и из обзорной статьи А. Л. Жовтиса², не привели к особо значимым результатам. Не так уж редко разочарованный исследователь приходит к заключению: ритм каждого стихотворения, написанного верлибром, сугубо индивидуален³. Вывод этот вполне справедлив, но не должен препятствовать типологическим штудиям: и ритм, например, каждого ямбического стихотворения индивидуален и неповторим, однако это обстоятельство не мешает определению его размера.

В данной статье представлена попытка создания типологии свободного стиха на материале эстонской поэзии, которая, ввиду множества применяемых в ней систем версификации (см. ниже), очень удобна для рассмотрения общих закономерностей соотношения разных стиховых форм. При обсуждении вопроса о типологии верлибра, на наш взгляд, следует исходить из следующих предпосылок:

1. Так как свободный стих — стих, а не проза, его надо описывать в одном ряду с «несвободными» формами стиха, причем изложение проблемы должно начинаться с выявления общих свойств всех типов стиха. Лишь затем открывается перспектива для непротиворечивого выделения специфических при-

¹ Ср. В. Hrushovski. On Free Rhythms in Modern Poetry. — *Style in Language*. New-York—London, 1960, p. 173.

² А. Л. Жовтис. О критериях типологической характеристики свободного стиха (обзор проблемы). — «Вопросы языкознания», 1970, № 2, с. 63—77. (Далее: А. Жовтис. О критериях...)

³ Термины свободный стих и верлибр в настоящей статье, как в статье А. Квятковского, считаются синонимами. См. А. Квятковский. Русский свободный стих. — «Вопросы литературы», 1963, № 12, с. 61.

знаков свободного стиха. При этом, однако, необходимо учитывать, что свободный стих имеет некую общность одновременно с «несвободным» стихом (минимальный обязательный признак стиха — функциональное, преднамеренное членение речи на отрезки — стихи) и с прозой (отсутствие метра). Поэтому нельзя априорно исключать допущение об использовании в теории свободного стиха методики и терминологии, применяемой при изучении ритма прозы.

Стиховедческая терминология создана с ориентацией на конкретные формы традиционного стиха — например, на силлаботонику или квантитативный стих. В теории стиха, охватывающей все системы стихосложения или претендующей на выявление типологии свободного стиха, содержание стиховедческих терминов должно видоизменяться с учетом специфики верлибра.

2. Типология верлибра должна исходить только из стиховедческих, а не других (например, синтаксических) критериев. Это приходится подчеркивать потому, что во многих работах⁴ «под влиянием ли В. М. Жирмунского (понятого упрощенно) или независимо от него «синтаксический критерий» стали использовать как основу для определения, единственную базу, на которой якобы возникает специфическая стиховая интонация. Из зарубежных исследователей М. Длуская, например, называет неметрические конструкции просто «современным синтаксическим стихом». В недавней статье Л. Штукавца «К синтаксической конструкции свободного стиха и его эстетической релевантности» метрический эталон прямо заменяется синтаксическим»⁵. При таком подходе типы свободного стиха объявляются различающимися либо по типу синтаксических конструкций, либо же по наличию или отсутствию изосинтаксизма: А. Каалеп, например, выделяет в эстонском свободном стихе два типа — тактоидный (в котором, якобы, удается выделить звенья, подобные речевым тактам) верлибр и верлибр с «синтаксическим ритмом» (т. е. верлибр с изосинтаксизмом).

Синтаксический критерий неприменим в качестве основы типологии верлибра потому, что изосинтаксизм «обнаруживается в сотнях *метрических* стихов и в ряде случаев становится на определенных отрезках текста ведущим компонентом формы»⁶ и, таким образом, не может считаться отличительным признаком именно свободного стиха.

Определителем свободного стиха не может также считаться

⁴ В эстонском стиховедении в статье А. Каалеп *Teoreetilisi märkmeid vabavärsist*. — «Keel ja Kirjandus», 1959, nr. 5, lk. 257—273.

⁵ А. Л. Жовтис. О критериях..., с. 69.

⁶ А. Л. Жовтис. Границы свободного стиха. — «Вопросы литературы», 1966, № 5, с. 109.

отсутствие рифмы⁷, так как любая система стихосложения может проявляться в разновидностях рифмованного и дисрифменного (гекзаметр, в своих разновидностях, белый силлабо-тонический стих в драмах и пр.) стиха. Поэтому введение признака «дисрифменный» в определение свободного стиха, как это в русском стиховедении делают, например, В. С. Баевский⁸, В. Бурнич⁹ и М. Л. Гаспаров¹⁰, нельзя считать корректным (правда, понятие свободного стиха у М. Л. Гаспарова довольно сильно отличается от обычного, поскольку он считает акцентным стихом и те формы стиха, которые многие другие исследователи называли бы рифмованным верлибром). Этим никак не исключается возможность комплексного подхода к изучению верлибра.

Свободный стих создает «очень сложную ритмическую организацию, которая в чем-то даже сложнее, чем ритмическая организация канонического стиха»¹¹ — в нем, как и в любом стихе, в образовании реального ритма участвуют все просодические системы языка, но, в отличие от «канонического» стиха, нет строгих ограничений для сочетания ритмически разнородных отрезков речи. Однако в рамках метрики типология верлибра может быть дана только на основе критериев, единых для всех видов стиха¹².

3. В ритмическом строе поэзии XX века произошли значительные сдвиги, которые требуют переосмысления понятия метр, сложившегося под влиянием античного стихосложения на базе силлабо-тонического стиха. В данной статье мы исходим из расширительного понимания метра, и, следуя определению академика А. Н. Колмогорова, считаем метром, или стиховым размером любую «закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызывать: а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении»¹³. Такое определение

⁷ Это подчеркивается, например, в упомянутой статье А. Каалепа, в статьях А. Квятковского «Русский свободный стих», А. Л. Жовтиса «Границы свободного стиха», Д. Самойлова «Заботиться о содержательной стороне стиха» («Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 155).

⁸ В. С. Баевский. Организованная свобода стиха. — «Вопросы литературы», 1972, № 11, с. 178; В. С. Баевский. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972, с. 66.

⁹ В. Бурнич. От чего свободен свободный стих. — «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 133.

¹⁰ М. Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 17.

¹¹ А. Метс. Тенденции развития свободного стиха. — «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 126.

¹² Поэтому, между прочим, и понимание метрики как учения о стиховых размерах несколько архаично. Современную метрику можно определить как науку об общих закономерностях ритма словесных произведений.

¹³ А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. — «Вопросы языкознания», 1963, № 4, с. 64. Такое определение метра, однако, дано с позиции «слушателя». С точки зрения «говорящего», метр представля-

позволяет нам говорить о метрах любой системы стихосложения, в том числе и акцентной¹⁴, и одновременно исключает понятие метра из теории свободного стиха.

4. Одним из основных препятствий на пути к более точному описанию ритмики свободного стиха являлась неразработанность технических приемов записи и представления его ритма. Между тем, для записи ритма верлибра, при условии некоторых модификаций, может быть с успехом использована система, применяемая академиком А. Н. Колмогоровым и его школой для описания русского дольника¹⁵. В транскрипции ритма свободного стиха предлагается специальным знаком (\acute{x}) отмечать реально-ударные слоги стиха, а количество слогов в междударном интервале записывать арабскими цифрами¹⁶. В таком случае запись, например, ритма девяти первых строк стихотворения В. Солоухина «Голова» выглядит следующим образом¹⁷:

В пыли, перед нашим домом,	1 \acute{x} 2 \acute{x} 1 \acute{x} 1
Валяется птичья голова.	1 \acute{x} 2 \acute{x} 3 \acute{x} 0
Совершенно ненужный предмет.	2 \acute{x} 2 \acute{x} 2 \acute{x} 0
Я шел и почти наступил на нее,	1 \acute{x} 2 \acute{x} 2 \acute{x} 2 \acute{x} 0
Но с брезгливостью ногу отдернул	1 \acute{x} 3 \acute{x} 2 \acute{x} 1
И палкой	1 \acute{x} 1
Кровавый комочек	1 \acute{x} 2 \acute{x} 1
Отбросил поближе к помойке,	1 \acute{x} 2 \acute{x} 2 \acute{x} 1
Ибо именно там ее место...	2 \acute{x} 2 \acute{x} 2 \acute{x} 1

5. В современной поэзии широко используется композиционный прием «монтажа» отрезков разного размера¹⁸ (полимет-

ется совсем иначе. Нас в данном случае вполне удовлетворяет точка зрения «говорящего».

¹⁴ Несколько другое толкование соотношения понятий «метр» и «размер» см. М. Л. Гаспаров. Современный русский стих, с. 10—16.

¹⁵ См., например: А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. (Общая характеристика). — «Вопросы языкознания», 1963, № 6, с. 84—95; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров. О дольнике современной русской поэзии. (Статистическая характеристика дольника Маяковского, Багрицкого, Ахматовой). — «Вопросы языкознания», 1964, № 1, с. 75—94.

¹⁶ Такая система записи использована нами в статье (на многих примерах эстонского верлибра) J. Põldmäe. Diskussioon nõukogude vabavärsi ümber ja vabavärsi tüpoloogia. — «Looming», 1975, nr. 2, lk. 310—335.

¹⁷ Практику «выравнивания» ритма путем объединения следующих друг за другом коротких неравноударных стихов в один длинный «правильный» стих (такая практика иногда встречается в русском стиховедении) автор статьи считает необоснованной и придерживается мнения, что при анализе стихотворного ритма (и определении размера) надо уважать авторскую разбивку текста на стихи.

¹⁸ «На смену гомоморфному (однородному по одному или более признакам) стиху приходят построения гетероморфные (неоднород-

рия). Кроме того, стих любого типа может перемежаться прозой, а свободный стих «несвободным» стихом любого типа. Например, в стихотворении Ю. Сютисте «Из страны натруженных рук» свободный стих переходит в двусложник на переменной анакрузе, а затем следует опять верлибр; в его же стихотворении «Перед заседанием Пен-клуба» свободный стих переливается в тактоид (дольник).

Во всех аналогичных случаях необходимо особенно четкое разграничение свободного и «несвободного» стиха. Их различие смывается в теории, толкующей верлибр как стих с варьирующей стопой¹⁹. В рамках этой теории «В стране натруженных рук» Ю. Сютисте будет интерпретироваться как стихотворение с переходом от одного принципа варьирования строки к другому. В теории «варьирующих стоп» ритм любой строки верлибра любого стихотворения описывается путем перечисления разных, сменяющих друг друга стоп и тем самым уподобляется ритму прозы, который при таком подходе тоже может интерпретироваться как составленный из варьирующихся стоп.

Многие из попыток создания типологии верлибра не привели к значительным результатам из-за невысказываемого допущения, что произведение, написанное свободным стихом, должно всегда рассматриваться как нерасчленимое единство. Между тем, гораздо более плодотворным представляется предположение о возможности «монтажа» разных типов верлибра в одном произведении (такие конструкции можно назвать сложным, или полиморфным верлибром²⁰). В таком случае первой задачей после записи ритма стихотворения в предложенной выше транскрипции будет определение, имеем ли мы дело с простым (гомоморфным) или же сложным (полиморфным) верлибром (см. также ниже).

6. Стих любого типа представляет собой в общем случае некоторое единство (исключение составляют стихи с enjambement). Однако это не значит, что все слоги и части стиха функционально равнозначимы. Начало стиха выполняет специфическую роль «зачина» и в верлибре, а концовка стиха в верлибре варьирует ритм аналогично клаузуле «несвободного» стиха. Каждый стих верлибра может быть разделен на составные части по аналогии с «несвободным» стихом, однако при этом традиционная терминология получает несколько иное содержание: в верлибре нет чередования «сильных» и «слабых» слоговых

ные).» (А. Жовтис. Свободный в выборе... — «Вопросы литературы», 1972, № 11, с. 181).

¹⁹ См. об этом А. Л. Жовтис. О критериях..., с. 65.

²⁰ Термин «полиморфный» для обозначения стиха с разными признаками и сомнительным размером применен Жовтисом в характеристике нетрадиционного стиха Маяковского (А. Л. Жовтис. Освобожденный стих Маяковского. — «Русская литература», 1971, № 2, с. 73).

позиций. Поэтому определения составных частей стиха в верлибре приходится давать без использования понятий и к т, н е и к т и пр., а в терминологии, используемой при изучении ритма прозы.

Часть стиха от первого реально-ударного слога до последнего реально-ударного (оба включительно) назовем в верлибре *ядром стиха*. Предшествующую ядру часть стиха будем называть *анакрузой*, следующую за ядром часть — *заударной частью*. Часть стиха от последнего реально-ударного слога (включительно) до конца стиха назовем *клаузулой* свободного стиха.

Такой подход позволяет описывать типологию свободного стиха в стиховедческой терминологии, при этом, конечно, нельзя забывать различия между ядром свободного и «несвободного» стиха. В последнем из них строение ядра стиха, по существу — основной критерий для определения системы стихосложения и, совместно с анакрузой, стихотворного размера.

2.

При изучении систем эстонского стихосложения необходимо учитывать следующие факторы, влияющие на ритмику и метрику стиха:

1. В эстонском языке динамическое ударение падает в исконных словах на первый слог, однако в заимствованных из других языков слова оно может сохраняться на том слоге, на котором оно стоит в языке, из которого соответствующее слово происходит и/или заимствовано. Поэтому в современном эстонском языке ударение может считаться фонологическим (ср. также ниже).

2. Фонологической является также долгота ударного слога и частично слогов с т. н. морфологически связанным второстепенным ударением²¹. Таким образом, фонологическая долгота эстонских слогов связана с ударением, что позволяет: а) считать ударение фонологическим и б) описывать эстонский верлибр путем определения расположения в нем ударных слогов (ср. выше с определением ядра стиха в верлибре).

3. В эстонском языке гласные безударных слогов не редуцируются и количество заударных слогов, отчетливо воспринимаемое в речи, является даже критерием различения типов словоизменения. Таким образом, слоговой объем эстонских слов может считаться его важной характеристикой и сравниваться даже со значением просодических характеристик.

Такая фонологическая структура допускает в эстонском стихе упорядочение и числа ударений, и числа слогов, и чередо-

²¹ Различение морфологически связанного и несвязанного второстепенного ударения введено в эстонскую фонологию в работах М. Хинта.

вания слогов разной долготы, тем самым и использование 8 систем стихосложения²²: силлабической, акцентной (тонической), квантитативной, силлабо-тонической, квантитативно-акцентной, квантитативно-силлабической, квантитативно-силлабо-тонической и верлибра.

Поскольку современные стихи не всегда пишутся по канонизированным правилам, в практическом анализе ритма исследователю сплошь и рядом наталкивается на переходные метрические формы. Интерпретация таких форм всегда в некоторой степени спорна, поскольку произведения, в которых встречаются признаки нескольких систем, могут, в принципе, быть отнесены к любой из этих систем. Теоретически можно доказать, что между любыми двумя системами версификации располагается неограниченное число различающихся по количественным показателям стихотворений типа «переходные метрические формы», причем переход от одного признака к другому является не дискретным, а непрерывным²³. Так, например, по среднему объему межиктного интервала $2 > \bar{y} < 1$ тактоид (дольник) граничит, с одной стороны, с ямбом и хореем (в которых $\bar{y} = 1$), а с другой, — с дактилем, амфибрахией и анапестом ($\bar{y} = 2$). В случаях «перебоя» ритма некоторые интервалы ямба и хореев могут удлиняться (в таком случае \bar{y} возрастает, принимая, например, значения 1,0001; 1,001; 1,01; 1,1; 1,10001 и т. д.), а интервалы дактиля, амфибрахия и анапеста сокращаться (\bar{y} будет выражаться, например, в виде 1,999; 1,985; 1,925 и т. д.). Следовательно, границы между любыми стиховыми системами на практике определимы только с помощью статистических критериев (некоторые такие критерии использованы и объяснены, например, в книге М. Л. Гаспарова «Современный русский стих»). И на границе между свободным и силлабическим, свободным и акцентным, свободным и квантитативным стихом располагаются переходные метрические формы, часть из которых на основе статистических критериев будет причислена к свободному, а другая часть к «несвободному» стиху как его формы с переборами ритма.

Эти соображения заставляют в данной типологии верлибра исходить из общего предположения о том, что в верлибре нужно различать формы «более свободные» от форм «менее свободных», в которых проявляется некоторая тенденция к урегулированности, однако недостаточная для создания закономерности ритма, воспринимаемой как метр. При использовании менее строгих статистических критериев (по сравнению с обще-

²² Подробнее см. Я. Пыльдмяэ. О типологии систем стихосложения. — Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 145—147; J. Põldmäe. Jaan Kärneri meetrika. — *Tõid eesti filoloogial alalt III*. TRÜ Toimetised, vihik 259, lk. 202—215.

²³ Ср. Я. Пыльдмяэ. Об эстонском акцентном стихе. — Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, с. 355—356.

принятыми²⁴) часть «менее свободных» верлибров попадает в какую-нибудь из «несвободных» систем версификации; в таком случае эта система окажется, в известной мере, размытой. Однако «менее свободный» тип верлибра сохранится при **любых** статистических критериях различения переходных метрических форм, так как соотношение ударных и безударных, долгих и кратких, ударных долгих и безударных кратких и т. д., в принципе может в стихе принимать любые значения.

3.

Свободным стихом или верлибром мы будем считать стих с произвольным изменением числа слогов, ударений и долгот²⁵. Верлибр может в чисто теоретическом плане рассматриваться и как частный случай квантитативно-силлабо-тонической системы, подчиненный «негативной» регуляции.

«Несвободный» стих отличается от свободного наличием метра. При сопоставлении разных систем версификации и разных метров выделяются некоторые их общие признаки, урегулированность и неурегулированность которых (наряду с другими, специфическими признаками конкретной системы или размера) является метрообразующим фактором. Метры отличаются друг от друга по степени и принципу урегулированности:

- 1) числа слогов в стихе (и числа слоговых позиций в метре);
- 2) анакрузы стиха;
- 3) клаузулы стиха;
- 4) ядра стиха.

В ряде случаев, например — в силлабической системе, об анакрузе, ядре и клаузуле говорить не приходится, в таком случае самым общим метрическим фактором является количество слогов в стихе и слоговых позиций в метре.

На основе этих признаков, общих для всех или большинства систем версификации, можно выделить следующие типы верлибра²⁶:

1. Простой, или гомоморфный — сложный, или полиморфный.
2. Краткостиший — длиннотиший.

²⁴ Ср. также J. Põldmäe. Jaan Kärneri meetrika, lk. 215—217.

²⁵ Ср. Л. Тимофеев, Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. Изд. 4-е. М., 1963, с. 137.

²⁶ Первую попытку изложить данную концепцию см. Я. Пылдымяэ. Еще раз о критериях типологической характеристики верлибра. — Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, с. 148—150. Ср. также J. Põldmäe. Diskussioon nõukogude vabavärsi ümber ja vabavärsi tüpoloogია. — «Looming» 1975, nr. 2, lk. 310—335.

3. С малой дисперсией — с большой дисперсией.
4. Метроидный — дисметрический.
5. Регулированный — нерегулированный:
 - а) с регуляцией ядра стиха — без регуляции ядра стиха;
 - б) с регуляцией анакрузы стиха — без регуляции анакрузы стиха;
 - в) с регуляцией клаузулы стиха — без регуляции клаузы стиха.
6. Рифмованный — дисрифменный.
7. Инструментованный — неинструментованный.
8. Стрфоидный — астрофический.

Рифма и инструментация и в свободном и в «несвободном» стихе являются не основными, а факультативными типологическими определителями. Понятие строфы к свободному стиху не применимо, поскольку даже при разбивке верлибра на равновеликие по количеству стихов группы **повторяющихся** единиц не возникает. Поэтому типологию верлибра определяют только первые пять признаков, а остальные используются лишь в качестве вспомогательных.

1. **Простым верлибром** может считаться текст или отрезок текста, не содержащий в себе противоположных признаков (по пунктам 2—8 приведенной выше «анкеты»). Например, простой верлибр только рифмован или же только дисрифмен, имеет только нерегулированную или же только регулированную клаузулу и т. д. **Сложный верлибр** образован из двух или более отрезков простого верлибра: стихотворение может, например, начинаться без регуляции анакруз и переходить к их регуляции, краткостишие отрезки могут перемежаться длиннотишими и т. д. (см. также ниже).

2. Краткие (Kurzzeilen) и длинные стихи (Langzeilen) различаются на основе слогового объема стиха; в эстонском сложении пределом краткого стиха может считаться 8 (если начинается с ударного) или 9 слогов (если стих начинается с безударного слога).

Различение **краткостиших** и **длиннотиших** типов верлибра имеет не только формальное, но и смысловое значение: если стих образует мелодическое, синтаксическое, ритмическое и семантическое единство, то это единство реализуется в стихах различного слогового объема по-разному. В кратком стихе заложена возможность достижения максимального единства. Удлинение стиха приводит к разрушению его единства или, по крайней мере, единство стиха становится условным: стих, превышающий 10—12 слогов, редко состоит из одной синтагмы, а сверхдлинные стихи объемом в 20—25 и более слогов нередко распадаются на несколько предложений. Кроме того, каждая строка длиннотишего верлибра более «емка», вмещает такие синтаксические конструкции, которые в краткостишем вер-

либре разделяются между несколькими строками или избегаются, и превращаются, тем самым, в более крупные блоки композиционного строения стихотворения.

3. Верлибр с **большой дисперсией** (числа слогов или ударений) со- и противопоставляет длинные стихи более коротким. «Важно в свободном стихе переход от длинной строки к короткой и от короткой к длинной...», — отмечает А. Л. Жовтис, считая почему-то, что первый случай означает замедление темпа, а второй — убыстрение. Никак нельзя согласиться с его следующим утверждением: «Здесь возникает вопрос о тенденции к сохранению изохронности рядов, которая присуща всякой стихотворной речи»²⁷. Например, соположение 3-сложника с 16-сложником и 17-сложником в стихотворении Я. Кресса «Лумумба» никак не намечает тенденции к изохронности, а только создает ритмический контраст.

В верлибре с **малой дисперсией** стихи со- и противопоставляются не столько по слоговому объему, сколько по различию внутреннего ритмического строения близких по слоговому объему стихов. В эстонской поэзии такого типа стихотворения встречаются, например, в сборнике «Печаль от радуги» (1971) молодого поэта Тоомаса Лийва. В его стихотворении «Волшебная рыбка в твои глаза» некоторая тенденция к изосиллабизму сочетается с варьированием ритма каждой строки:

püüa oma silmadesse pisikene võlu-	(14-сложник)
kalakene ujumast läbi rohelise ka-	(14-сложник)
lavee elamast vahel randade lamava	(13-сложник)
õngevee pimestava silmavalguse tõt-	(13-сложник)
tu siis ent tardumas minu silmadesse	(11-сложник)
veel püüdmas viselda veel püüd-	(9-сложник)
mas ujuda veel püüdmas elada siis	(11-сложник)
ent hakkab võlukalakene inimkeeli	(13-сложник)
sosistama puistama oma täitumatuid	(13-сложник)
soove sinu silmadesse nii et need	(11-сложник)
täituvad ainult et mitte enam võlu-	(12-сложник)
kalakese jaoks ja nii et ikkagi täi-	(11-сложник)
tuvad soovid ei mitte soovija jaoks	(11-сложник)
ja nii et ikkagi jääb võlukalakesest	(13-сложник)
vaid mälestus nukker kalaveest lõh-	(10-сложник)
nav õngevett igatsev helk täis uju-	(11-сложник)
misrõõmu sinu silmadesse	(9-сложник)

Варьирование слогового объема стиха и/или числа ударений может, конечно, определяться по-разному, однако функциональным приходится считать не абсолютную, а относительную величину варьирования: в краткостишем верлибре наличие вариации в 2—3 слога может оказаться важнее вариации в 5—10

²⁷ А. Жовтис. Границы свободного стиха, с. 123.

словов в верлибре с сверхдлинным стихом. Именно поэтому мы считаем целесообразным определять вариативность по отношению к средней длине (среднему числу ударений) стиха и вычислить дисперсию:

$$\sigma^2 = \frac{\sum (p - \bar{p})^2}{k}$$

или

$$s^2 = \frac{\sum (p - \bar{p})^2}{k - 1},$$

где \bar{p} — слоговой объем данного стиха,
 \bar{p} — средний слоговой объем стихов данного стихотворения, фрагмента и т. д.,
 k — число стихов в рассматриваемом стихотворении, фрагменте и т. д.

Поскольку использование дисперсии может в некоторых случаях оказаться неудобным, для оценки варьирования может применяться стандартное отклонение

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum (p - \bar{p})^2}{k}} \quad \text{или}$$

$$s = \sqrt{\frac{\sum (p - \bar{p})^2}{k - 1}},$$

причем о большой дисперсии или большом стандартном отклонении будем говорить при

$$\frac{\sigma}{\bar{p}} > 0,25 \quad \text{или} \quad \frac{s}{\bar{p}} > 0,25.$$

4. В **дисметрическом верлибре** нет вообще никакой тенденции к урегулированности, он отличается ритмически от прозы только тем, что, пользуясь формулировкой А. Жовтиса, «задан не как форма, лежащая «на грани», а именно как стих»²⁸. Такой верлибр можно назвать и прозо-стихом (А. Жовтис) или же прозовиком (В. Бурич), это — форма стиха, самая близкая прозе, и его наличие лишней раз оправдывает изучение верлибра методами и теории стиха, и теории прозы.

В метроидном верлибре налицо некоторая тенденция к упорядочению междустиховых отношений без упорядочений при этом анакруз, ядер и клаузул стиха. Крайний случай такого упорядочения — системное чередование более коротких и более длинных стихов — наблюдается, например, в стихотворении Х. Адамсона «Отказ», написанном полиморфным, или сложным верлибром. Дисметрический верлибр начала стихотворения переходит в метроидный:

²⁸ А. Жовтис. Границы свободного стиха, с. 107.

Ühte igatsen, igatsen ühte:
 kõigest loobuda,
 kõik visata ära kui kõlbmatu pühke
 ja minna
 üksi tundmatuna läbi öise linna
 tornihammastet
 ja tõtata kaugeile teile
 postisammastet,
 unustes traatide huminas nāriva eile
 ja sünkja homse,
 heites maha teeäärde rusuvaid kompse
 ja Nessose särki,
 et võtta ka viimast mu tundmise märki
 ühes lihaga luudelt,
 neid võida siis mahlaga tundmatuult puudelt
 ja terveneda
 ning elada kõrves roose, verveeneda —
 vaikne anakoreet,
 kel rahu ei häiritse kergats lorett,
 ei kuljustrumm.
 Ainult tuhkjās liiv ja lakkamata tumm
 sinerdav taevakumm.

Приведенный фрагмент строится по аналогии с акцентным стихом с урегулированной разноударностью и с гетеросиллабическим размером в силлабической системе: длина изменяется периодически; однако число слогов и ударений варьируется свободно и о метре говорить не приходится.

5. **Регулированным** мы называем верлибр, в ядре, анакрузе или клаузуле стиха которого наблюдается упорядочение. При этом, естественно, каждая из частей стиха допускает в верлибре различную степень упорядоченности. Так, например, полная упорядоченность клаузулы при неурегулированности прочих частей стиха в верлибре никак не противопоказана; в языках, в которых ударение зафиксировано на последнем или предпоследнем слоге, верлибр будет иметь соответственно только мужскую или только женскую клаузулу. В случае же урегулирования числа междударных слогов в ядре стиха при одновременном упорядочении межстиховых отношений мы выходим за пределы верлибра (скорее всего, в таком случае мы имеем дело с акцентным стихом, а не с верлибром).

На основе принципа **урегулированности ядра стиха** в эстонском стихосложении выделяются два типа верлибра — тактоидный и акцентоидный. В **тактоидном**, или **дольниковом верлибре**, как и в тактоиде (соответствует русскому дольнику), междударный интервал урегулирован в 1 или 2 слога, однако, в отличие от последнего, не урегулировано число ударений. Пример такого стихотворения — «Последняя ночь» Ю. Сютисте. Ритм первых двух строфоидов этого стихотворения сводится к следующей схеме:

0 ẋ 2 ẋ 2 ẋ 2 ẋ 1
 0 ẋ 1 ẋ 2 ẋ 0
 0 ẋ 1 ẋ 2 ẋ 1 ẋ 0
 1 ẋ 2 ẋ 1
 0 ẋ 2 ẋ 1
 0 ẋ 2 ẋ 1
 1 ẋ 2 ẋ 2 ẋ 1
 0 ẋ 2 ẋ 1 ẋ 1 ẋ 1

 2 ẋ 2 ẋ 1
 2 ẋ 1 ẋ 1 ẋ 2
 1 ẋ 2 ẋ 1 ẋ 1
 1 ẋ 2 ẋ 2
 2 ẋ 1 ẋ 2 ẋ 1
 0 ẋ 2 ẋ 2 ẋ 1 ẋ 0
 2 ẋ 2 ẋ 1 ẋ 1
 0 ẋ 2 ẋ 2 ẋ 2 ẋ 0

Акцентоидный верлибр допускает междарные интервалы в 1, 2 или 3 слога, как и акцентоид (соответствует в русском стихосложении примерно тактовому в понимании М. Л. Гаспарова), но, в отличие от акцентоида, не регулирует число ударений в стихе. Пример акцентоидного верлибра²⁹ — стихотворение Я. Кросса «Лумумба» 2.

Регуляция анакруз в эстонском верлибре — явление редкое и наблюдается обычно только на протяжении небольшого фрагмента произведения (как, например, постоянная нулевая анакруза в первых трех строфах стихотворения Т. Лийва «Лебедю, убившему танк») и лишь изредка охватывает все стихотворение в целом (ср. Э. Ляттемяэ, «Одуванчик»). Автору статьи не встречался пример верлибра с системным чередованием анакруз разного слогового объема.

Регуляция клаузул в эстонском верлибре также отмечается редко, обычно мы имеем дело с неупорядоченным многоклау-

²⁹ В упомянутой выше статье (J. Põldmäe. Diskussioon põikogude vabavärsi ümber ja vabavärsi tüpologia) приводятся 17 примеров различных типов верлибра и их разборы (см. в особенности с. 324—331).

зультатом верлибра. Одноклаузульный верлибр, опять-таки, обычно образует фрагмент сложного верлибра, как, например, в стихотворении Т. Лийва «Таллинский кафедральный собор», в начальной части которого постоянная женская клаузула создает однообразную инерцию концовки стиха³⁰. Системное чередование клаузул разного слогового объема, по-видимому, в верлибре явление чрезвычайное и автору статьи не встречалось.

Нерегулированный верлибр допускает любой интервал между ударениями и чередование клаузул и анакруз любого объема в любой последовательности. Примеров такого верлибра очень много.

4.

Предлагаемая типология верлибра исходит из явлений эстонского стихосложения и учитывает особенности эстонской проэодии, так как «особенности каждого языка накладывают ощутимую печать на своеобразие данной модификации свободного стиха»³¹. «Но сама неоднородность (гетерогенность) стиха с установкой на использование как первичных, так и вторичных ритмообразующих признаков позволяет говорить о нем как о межнациональной форме...»³². Поэтому, так как в эстонской поэзии XX века использованы все системы версификации, мыслимые вне тоновых языков, разработанная на материале эстонского стихосложения типология верлибра может представить определенный интерес при изучении типов свободного стиха и в других языках.

³⁰ Термины одноклаузульный и многоклаузульный стих заимствованы нами из статьи В. Бурича. От чего свободен свободный стих, с. 133.

³¹ А. Метс. Тенденции развития свободного стиха. — «Вопросы литературы», 1972, № 2, с. 129.

³² А. Л. Жовтис. Свободный в выборе... — «Вопросы литературы», 1972, И 11, с. 185.

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО

Публикация Л. С. Сидякова

Предисловие и примечания

Д. Д. Ивлева и Л. С. Сидякова

Публикуемая статья Б. В. Томашевского «О шестистопном ямбе у Пушкина» обнаружена в архиве издания «Пушкин и его современники» (1903—1930), хранящемся в составе Пушкинского фонда Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (Ф. 244, оп. 28, № 72)¹. Здесь находятся три машинописных экземпляра статьи, первый из которых дважды правлен рукой автора, а также несет на себе следы подготовки его к набору редакцией «Пушкин и его современники».

Статья «О шестистопном ямбе у Пушкина», примыкающая к ряду известных стиховедческих работ Б. В. Томашевского 1909—1919 гг., прежде всего к его исследованиям пушкинского ямба, осталась неопубликованной и надолго оказалась вне поля зрения. Написанная в Москве в августе 1918 г. статья была, по-видимому, представлена Б. В. Томашевским в редакцию «Пушкин и его современники» по его возвращении в Петроград в начале 20-х гг. наряду с некоторыми другими его работами (помета «Август 1918 г. Москва» стоит также под заметкой ««Кинжал» и m-me de Staël», опубликованной в XXXVI выпуске этого издания, вышедшем в 1923 г.²). Появление статьи в сборнике «Пушкин и его современники» естественно продолжало бы прежние публикации автора в этом издании: незадолго до ее написания в XXIX—XXX выпуске (1918) появились статьи Б. В. Томашевского о четырехстопном ямбе Пушкина и о посвященной Пушкину стиховедческой работе В. Я. Брюсова³. Однако в силу не совсем ясных причин опубликование статьи «О шестистопном ямбе у Пушкина» было отодвинуто: в выпусках издания «Пушкин и его современники», выходящих в первые послереволюционные годы, были напечатаны другие работы Б. В. Томашевского, в том числе и написанные им до 1918 г. (см., например, помету под напечатанной одновременно с заметкой о «Кинжале» заметкой «К Пушкинским сюжетам»: «Волчск, 12 августа 1916 г.»⁴). Трудно сказать, вставал ли вопрос о печатании статьи ранее 1928 г.: в этом году, однако, она, по-видимому, была одобрена для публикации в предполагавшемся XXXVIII выпуске «Пушкин и его современники», вопрос о составе которого рассматривался Отделением гуманитарных наук АН СССР⁵. Последовавшая вскоре

¹ Указанием на эту статью в ряду других неопубликованных материалов названного архива публикатор обязан Л. К. Глазуновой.

² См.: Пушкин и его современники. Вып. XXXVI. Пг., 1923, с. 95.

³ Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». В кн.: Пушкин и его современники. Вып. XXIX—XXX. Пг., 1918, с. 144—187; Стихотворная техника Пушкина. Там же, с. 131—143.

⁴ См.: Пушкин и его современники. Вып. XXXVI, с. 81.

⁵ Редакторские пометы на титульном листе первого экземпляра машинописи статьи Б. В. Томашевского, готовившегося к печати, позволяют объединить ее с несколькими статьями, предназначавшимися для опубликования именно в этом выпуске:

кончина редактора издания Б. Л. Модзалевского (3 апреля 1928 г.) заставила пересмотреть план готовившегося сборника: вышедший в 1930 г. седьмой XXXVIII—XXXIX выпуск был посвящен памяти покойного ученого, и его состав в соответствии с этим изменен⁶; выпуску этому суждено было стать последним, и отложенная вновь статья Б. В. Томашевского «О шестистопном ямбе у Пушкина» так и осталась в архиве издания «Пушкин и его современники». Возникает естественный вопрос, почему Б. В. Томашевский не опубликовал этой статьи в другом издании или же не включил ее в состав своего сборника «О стихе», изданного в 1929 г.; ответ на него может быть только предположительным. Возможно, что будучи основанной на чужом статистическом материале, новую интерпретацию которого она предлагает, статья эта не казалась автору столь же значительной, как другие его исследования, тем более, что была написана давно и по конкретному поводу — появлению работы Г. А. Шенгели о русском шестистопном ямбе; в результате этих соображений она и могла остаться неопубликованной.

А между тем в стиховедческой литературе найдется немного исследований, посвященных внутренним закономерностям русского шестистопного ямба⁷, и статья Б. В. Томашевского вызывает поэтому несомненный интерес. Являясь откликом на статью Г. А. Шенгели «Морфология русского шестистопного ямба»⁸, она примыкает к работам Б. В. Томашевского методологического характера, наиболее непосредственно к опубликованным в 1918 году статьям «Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» и «Стихотворная техника Пушкина», а также к написанной несколько позднее статье «Пятистопный ямб Пушкина» (1919; впервые опубликована в кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923, с. 7—143), в которой публикуемая работа имеет ряд принципиальных переключек. В этих статьях Б. В. Томашевским была изложена сложившаяся ранее⁹ методика статистического изучения русского стиха и проводилась широкая критика субъективизма и интуитивных домыслов в стиховедении.

Следы подобного субъективизма, восходящего к наиболее слабым сто-

к одной из них — статье Н. М. Данилова ««Кавказский пленник» Пушкина в связи с произведениями Жуковского и Державина» — приложен заполненный Н. В. Измайловым типовый протокол заседания Отделения гуманитарных наук АН СССР от 21 марта 1928 г., одобряющий ее для печатания в XXXVIII выпуске «Пушкин и его современники» см.: РО ПД, ф. 244, оп. 28, № 23). Кроме того, в архиве этого издания находится также составленный Н. В. Измайловым список некоторых находившихся в портфеле редакции статей, в котором как подлежащая печати отмечена заметка Б. В. Томашевского «Рефутация Беранжера», опубликованная в XXXVII выпуске «Пушкин и его современники» (1928), статья же «О шестистопном ямбе у Пушкина» сопровождается пометой «Печат.?»), совпадающей, кстати, с аналогичной пометой у названия упомянутой выше статьи Н. М. Данилова (см. РО ПД, ф. 244, оп. 28, № 91, л. 2). Список не датирован, но, как полагает и Н. В. Измайлов, он был, по-видимому, составлен в промежутке между выходом XXXVII и подготовкой задуманного вначале XXXVIII выпуска «Пушкин и его современники». Вероятно, к моменту подготовки последнего к печати относятся вторичная правка и сокращение Б. В. Томашевским своей статьи, а также его указания наборщикам: они составляют один слой и по времени отделены от перепечатки статьи и первоначального исправления ее текста автором.

⁶ Здесь были опубликованы две заметки Б. В. Томашевского: Мелочи о Пушкине. I. Маленькая ножка. II. Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель-ученик». См.: Пушкин и его современники. Вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, с. 76—81.

⁷ В работах последнего времени наиболее обстоятельная характеристика русского шестистопного ямба содержится в фундаментальном труде К. Ф. Тарановского «Руски двоедлни ритмови» (Београд, 1953, с. 98—106). См. также: В. А. Запаво в Руский стих XVIII — начала XIX века (Ритмика). Л., 1974, с. 24—36; В. Н. Викери. Русский шестистопный ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху. — American contributions to the seventh International congress of Slavists. Warsaw, August 21—27, 1973. II. Literature and Folklore, pp. 505—527; И. Н. Голенищев-Кутузов. Александрийский стих в России и на Западе. — В его кн.: Славянские литературы. Статьи и исследования. М., 1973, с. 372—395.

⁸ См.: Г. Шенгели. Морфология русского шестистопного ямба. (§§ из Тракта о русском стихе). — В кн.: Камена. Ежемесячник, кн. I. Харьков—М.—Пб., 1918, с. 30—40.

⁹ См.: Пн-ма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову. — Труды по знаковым системам, V. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 284. Тарту, 1971, с. 532—544.

ронам методики Андрея Белого¹⁰ и шире того направления в стиховедении, которое Б. В. Томашевский называл «московским»¹¹, ученый находит и в рассматриваемой им статье Г. А. Шенгели, где автором производятся произвольные, по сути дела, вычисления «строчного коэффициента»¹², приводящие к нарушению методики статистического изучения русского стиха.

Вместе с тем, говоря о статистическом методе как научном и объективном, Б. В. Томашевский неоднократно предостерегал от превращения его в единственный и универсальный прием изучения стиха. Не менее важен момент интерпретации результатов статистики. Статья Г. А. Шенгели, на взгляд Б. В. Томашевского, как раз и страдает отсутствием выводов; интерес же публикуемой работы заключается в критическом рассмотрении результатов Г. А. Шенгели, а также в их переосмыслении.

Выводы, к которым приходит Б. В. Томашевский, прямо противоположны взглядам «московского направления» (в первую очередь Андрея Белого) на характер соотношения стоп в стихе и стиха в ритмических единствах. Кроме того, Б. В. Томашевским проводится широкое сравнительное сопоставление двусложных размеров и их свойств, что позволяет ему сделать ряд чрезвычайно интересных выводов и предположений, в частности о «загадке» второй стопы четырехстопного ямба¹³, а также о характере ритмики полустипный шестистопного ямба.

Публикуемая статья Б. В. Томашевского, богатая по материалу и теоретическим положениям, займет заметное место в ряду других работ ученого, утвердивших в нашем стиховедении методику, которая сохранила свое значение и в наши дни.

Что же касается причин, в результате которых Б. В. Томашевский, готовя статью к печати, несколько ее сократил¹⁴, то они могли заключаться в следующем.

Первое из сокращений касается вопроса о «полуударениях». Скептически относясь к термину¹⁵ и к толкованию, которое придавал ему Г. А. Шенгели, Б. В. Томашевский не сомневался в наличии в стиховой речи «слоговых усилий голоса», возникающих как результат произносительного оформления многосложных слов¹⁶. Кроме того, к моменту, когда, по нашему предположению, его статья о пушкинском шестистопном ямбе могла готовиться к печати, вышло два издания книги Г. А. Шенгели «Трактат о русском стихе», где ударения и полуударения в области артикуляционного единства объединялись в понятие «интенсы», что, на взгляд Б. В. Томашевского, давало возможность ощутить «связь между метром и формой слова»¹⁷. Во втором из опущенных мест речь идет о ритмическом строе слов, составляющих рифму в шестистопном ямбе. Этот фрагмент мог показаться лишним в статье, написанной как отклик на работу Г. А. Шенгели, в которой вопрос о рифме вообще не затрагивался.

Текст статьи Б. В. Томашевского «О шестистопном ямбе у Пушкина» воспроизводится в полном соответствии с подлинником, исправлены лишь явные опечатки, некоторые из них оговорены в примечаниях. Подстрочные примечания, отмеченные звездочкой, принадлежат Б. В. Томашевскому; примечания, вынесенные за текст и отмеченные цифрами, — авторам предисловия.

¹⁰ Острая критика слабых сторон методологии Андрея Белого не препятствовала общей высокой оценке, которую Б. В. Томашевский давал его новаторским начинаниям в области изучения стиха. См.: Б. Томашевский. О стихе. Статьи. Л., 1929, с. 139, 324 и др.

¹¹ См. там же, с. 194—195.

¹² Ср. там же, с. 35.

¹³ Ср. с точкой зрения К. Ф. Тарановского в кн.: Poetics. Poetyka. Поэтика, II. Варшава, 1966, с. 184—185.

¹⁴ Текст статьи публикуется без учета произведенных Б. В. Томашевским сокращений; их места оговорены в примечаниях.

¹⁵ См.: «<...> От понятия «полуударение» отказываемся <...>» — Б. Томашевский. О стихе, с. 160.

¹⁶ См. там же, с. 15—16.

¹⁷ Б. Томашевский. Георгий Шенгели. Трактат о русском стихе. Часть первая. Органическая метрика. Всеукраинское гос. издательство. Одесса, 1921 (рец.). — «Книга и революция», 1923, № 1(25), с. 51.

В заключение следует с благодарностью отметить, что при подготовке данной публикации большую помощь советами, замечаниями и конкретными сведениями оказали Н. В. Измайлов и Р. Е. Терехина. Особенно же ценное содействие в процессе изучения статьи Б. В. Томашевского и ее подготовке к публикации оказала Ирина Николаевна Медведева-Томашевская (1903—1973), светлой памяти которой авторы посвящают свою работу.

О ШЕСТИСТОПНОМ ЯМБЕ У ПУШКИНА

Б. Томашевский

В первой книге ежемесячника «Камена» (1918 г., Харьков, Москва, Петербург) появилась статья Георгия Шенгели «Морфология русского шестистопного ямба». Статья эта имеет подзаголовок «§§ из «Трактата о стихе», а поэтому окончательное суждение о ней следует отложить до появления этого Трактата в целом виде. Тем не менее цифровые данные статьи представляют некоторый интерес, на них мы здесь остановимся. Автор разобрал около 800 строк Баратынского и приблизительно столько же у Пушкина. Так как в результате сличения (графически) автор приходит к выводу, что «линия Пушкина почти повторяет линию Баратынского, то ниже мы будем касаться исключительно стихов Пушкина. (Разобрано: «Анджело», «Сожженное письмо», «Желание славы», «Соловей», «Близ мест...», «Каков я прежде», «Зима», «Поэту», «Полководец», «Нет, я не дорожу», «Мадонна», «Осень»).

Автор привел полную статистику всех «модуляций» шестистопного ямба, модуляций, отличающихся друг от друга, во-первых, расположением пиррихий, а, во-вторых, расположением слов различной формы, характером внутреннего сочетания слов, того, что именуется цезурой, междусловесным разрывом, паузой формой, и что мы здесь будем называть в отличие от неподвижной и единой цезуры французским кратким и выразительным термином «купа» («la coupe»). (Термин этот имеет полное право гражданства у французских исследователей стиха)¹.

Теоретически основных модуляций шестистопного ямба (28). Условно обозначая цифрами, заключенными в скобках, порядковые номера стоп полустишья, на которых находится пиррихий, и обозначая нулем полный ямб с тремя иктами, мы получаем следующий перечень форм и число стихов каждой формы, встречающейся в исследованном Шенгели стихотворном материале Пушкина:

I	/0//0/	77	XV	/3//2/	160
II	/0//1/	7	XVI	/3//12/	—
III	/0//2/	142	XVII	/12//0/	—
IV	/0//12/	—	XVIII	/12//1/	—
V	/1//0/	14	XIX	/12//2/	—
VI	/1//1/	1	XX	/12//12/	—
VII	/1//2/	27	XXI	/13//0/	18
VIII	/1//12/	—	XXII	/13//1/	—
IX	/2//0/	89	XXIII	/13//2/	22
X	/2//1/	12	XXIV	/13//12/	—
XI	/2//2/	141	XXV	/23//0/	—
XII	/2//12/	—	XXVI	/23//1/	—
XIII	/3//0/	77	XXVII	/23//2/	—
XIV	/3//1/	9	XXVIII	/23//12/	—

Из этого перечня видно, что из этих двадцати восьми форм реальное значение имеют только пятнадцать, формы же, заключающие два соседних пиррихия в одном полустииши, совершенно отсутствуют у Пушкина*.

Каждая из этих основных модуляций подразделяется на несколько отличающихся друг от друга формою куп. Так, например, VII модуляция /1/, /2/ заключает в себе 8 второстепенных, например:

«Не преступает сам начертанных уставов»
 «Благоразумен, тверд, свободен, справедлив»
 «И никому из них цензура не мешала» и т. д.

В первом стихе имеем, кроме цезуры, одну женскую и одну дактилическую купы («Не преступает», «Начертанных»), во втором 2 женские, в третьем мужскую и женскую.

Теоретически таких модуляций 165, в пределах исследованного Шенгели материала 130. Статистика их подробно дана автором, с разделением на женские и мужские стихи. Итого стихи распределены на 260 групп. Ясно, что 796 стихов, будучи распределены на 260 групп, дадут совершенно случайные цифры. Основной закон индуктивной статистики — закон больших чисел — нарушен самым вопиющим образом, так как на группу приходится в среднем немного более трех стихов.

Непосредственных результатов статистика Шенгели дать не может, и автор, чувствуя это, пытается получить общие выводы путем введения «строчных коэффициентов». На этой попытке мы остановимся подольше.

Все ритмоведы² нашего времени, во главе с Андреем Белым, пытались ввести какой-нибудь «строчный коэффициент», какую-нибудь цифровую характеристику, определяющую ритм отдельного стиха или сочетания стихов. Если бы возможно было одной цифрой охарактеризовать ритм, то открылась бы широкая дорога для наглядно-графического и сравнительного изучения ритма. К сожалению, все эти попытки основаны на совершенно искусственных, недопустимых научно приемах.

Так и Г. Шенгели. Для выведения строчного коэффициента он заменяет слоги индексами, произвольно определяя индекс ударяемого слога в два, а индекс неударяемого в один, если этот слог предшествует в слове ударению, и «-1», если он следует за ударением. Затем он суммирует индексы в каждом полустииши отдельно. Эти суммы выразятся так:

«В глазах монархини» — 2 ударения, 2 неударяемых перед ударением и 2 неударяемых после ударения.

$$2 \times 2 + 2 \times 1 + 2(-1) = 4 + 2 - 2 = 4.$$

«Подозревая всех» — 2 ударения, 3 неударяемых перед ударением, 1 после уд. <арения>

$$4 + 3 - 1 = 6.$$

«Несла Россия бремя» — 3 уд. <арения>, 2 неударяемых перед ударением, 2 неударяемых после ударения.

$$6 + 2 - 2 = 6.$$

Затем автор делит сумму индексов первого полустииши на сумму индексов второго. Результат он именует строчным коэффициентом.

Но заметим, что при сличении он берет стих с однообразным строением первого полустииши. Иначе: сличаемые коэффициенты имеют одинаковые числители. Далее — сличение производится автором в пределах одной основной модуляции, т. е. с постоянным положением пиррихия. Что же получится? Возьмем сумму индексов разных форм полустииши с женским окончанием, с цезурой на второй стопе.

* Надо отметить, что это справедливо лишь в пределах изученного автором материала. Как исключение, мы встречаем у Пушкина ямбические трехстопные полустииши с двумя соседними пиррихиями, правда, несовершенно

«и долготерпелив»
 «коленопреклоненный».

Хулой неосторожной	7
Присяжный толкователь	5
Бесплодное вниманье	3
Губительное бремя	1

Отсюда ясно, что эта сумма тем более, чем купа ближе предшествующему ей ударению (мужская купа), и тем меньше, чем эта купа ближе к последующему ударению (гипердактилическая купа). Иначе говоря, полустиишия, богатые мужскими купами, содержащие слова, начинающиеся с трех неударяемых слогов, дают большую сумму индексов. Полустиишия с гипердактилическими купами дают малую сумму индексов. В сравниваемых автором примерах «строчные коэффициенты» ясно дадут крайние значения для слов, начинающихся с большего числа неударяемых слогов, и для слов, кончающихся на большее число неударяемых слогов. А так как таких слов в пушкинском языке мало, то и стихи такие редки, и главная масса стихов будет соответствовать средним значениям «строчных коэффициентов». Автор, проделав все свои вычисления, к этому, очевидно, a priori результату и приходит. Но объяснение свое он основывает на теории полуударений, обобщать которую здесь не место, так как подробное изложение этой теории следует ожидать в его Трактате о стихе.

Замечу только, что это понятие «полуударения» часто вводят в изучение ритмики (в частности, укажу на профессора Ф. Ф. Зелинского, устно развивавшего эту теорию). Но в большинстве случаев учитываемые «полуударения» являются фонетическим признаком начала или конца слоговой группы (слова), подчиненной одному ударению. Это понятие «полуударения» не вносит чего-либо нового, сравнительно с принятым нами методом изучения стиха по его распаденю на слова, и является, кроме того, признаком чрезвычайно шатким, доколе он не изучен достаточно экспериментаторами, физиками с точки зрения фонетико-акустической³.

Итак, статья Г. Шенгели, несмотря на богатство статистического материала, бедна выводами. Объясняется это распределением материала по слишком мелким группам, пренебрежением к закону больших чисел. Попробуем этот же статистический материал расположить иначе.

Прежде чем приступить к разработке, отметим одно важное упущение Г. Шенгели. Он совершенно оставил без внимания вопрос об неметрических ударениях (на тезисах стоп), так называемых «замедлениях», вызывающих спондеи и хориямбы. Благодаря этому материал его несовершенен. Тем не менее он поддается некоторой обработке.

Заметим, что изучаемый шестистопный ямб строго разбивается на два полустиишия. Первое полустиишие — обязательно шестисложное, — зато принимает пиррихий на любой стопе. Второе полустиишие может быть мужским или женским; пиррихий на третьей стопе в нем не допускается.

Составим картину распределения полустииший в пушкинском ямбе.

Форма	I полустиишие	II полустиишие
(0) Горячий ка́лп жи́р	226 (28,4%)	— 275 (34,6%)
(1) Из годовы́х време́н	42 (5,3%)	— 29 (3,6%)
(2) Уны́ние моё	242 (30,40%)	— 492 (61,8%)
(3) Поту́пя го́лову	246 (30,9%)	— —
(12) И долготерпе́лив	—	— —
(13) И разгора́ешься	40 (5,0%)	— —
(23) Нейсто́вствующий	—	— —

Из таблицы этой явствует, что употребление одинаковых форм полустииший в первой или второй половине стиха существенно различно. Правда, в первой половине стиха большее количество форм, поэтому следует сказать, что одинаковые формы чаще во втором полустиишии, чем в первом. Но это правильно лишь для двух форм (0) и (2). Как раз обратное наблюдается

для формы (1). Вообще пиррихии на I стопе первого полустишия [(1)+(13)] наблюдаются в 10,3% всех стихов, а во втором полустишии их только 3,6%.

Кроме того, формы (0) и (2) почти равноправны в I полустишии. Во втором форма (2) почти вдвое чаще формы (0).

Всё это объясняется свойствами русского ямба. Форма (2) во втором полустишии соответствует пиррихию перед рифмой. Таких стихов в четырехстопном ямбе («Евгений Онегин») 57%, в пятистопном ямбе около 58 (лицейские стихи, «Борис Годунов»). Число 61,8% — того же порядка.

Форма (1) соответствует пиррихию на третьей от конца стопе. В четырехстопном ямбе таких пиррихий на 100 стихов 10,2. В пятистопном ямбе это число колеблется. В стихах без цезуры после 4-го слога оно довольно высоко: около 15. В бесцезурных стихах значительно меньше — от 2 до 6, при этом тем меньше, чем больше пиррихий на предпоследней стопе.

Шестистопный ямб в этом аналогичен пятистопному. В первом же полустишии форма (2) соответствует стихам с пиррихией на второй от начала стопе.

В четырехстопном ямбе на эту стопу падает 10,2 пиррихий на сто стихов. Эта цифра исключительно мала, так как эта же стопа является третьей от конца*. В пятистопном ямбе на вторую стопу падает около 30 пиррихий (на 100 стихов). Эта цифра совпадает с данным <и> шестистопного ямба.

Форма (1) первого полустишия соответствует пиррихию на первой стопе ямбической строки. В пятистопном ямбе форма с одним пиррихией на первой стопе занимает около 5% всех стихов, вообще же на первую стопу падает несколько больше 15 пиррихий на 100 стихов. В четырехстопном ямбе стихов с одним пиррихией на 1-й стопе около 7%, всего же пиррихий на этой стопе около 16%. Этим цифрам соответствуют данные шестистопного ямба: 5,3% формы (1) и всего 10,3% пиррихий на первой стопе.

Форма (3) первого полустишия не находит аналогий в стихах с иным количеством стоп. Как окончание первого полустишия аналогична ей вторая стопа цезурного пятистопного ямба, на которую падает тоже ок<оло> 30 пиррихий из 100 стихов.

Таким образом, различные употребления отдельных форм объясняется тем, что первое полустишие ориентируется исключительно по отношению к началу стиха, второе — исключительно по отношению к концу стиха. Цезура ставит логическую грань между вступительным ритмическим периодом и заключительным.

И на самом деле: существует ли какая-нибудь связь между первым и вторым полустишием? Играет ли роль ритмический выбор сочетаний первого полустишия со вторым, или поэт создает их одно независимо от другого, пишет вступление независимо от того, какое у него будет размерение?

В нашей ритмологии заметно стремление охватить кинематику стиха, а не только его статику, — не одн<у> неподвиж<ую> форм<у> стиха, но и их сцепление, «фигуры». Этим отличается московская школа во главе с А. Белым, создавшим целую терминологию «фигур». Таково, очевидно, и направление мысли Шенгели, не приступившего к изучению сочетаний стихов лишь потому, что одних сочетаний попарно в шестистопном ямбе имеется $165 \times 165 = 27225$ комбинаций, между которыми следовало распределить ок<оло> 780 пар наблюдаемых стихов.

Чтобы решить этот вопрос, исследуем его путем употребленного уже мною метода (в статье «4-хстопный ямб») отклонения от вероятности⁴.

* Эта стопа — загадка русского четырехстопного ямба. Количество пиррихий на ней есть результат борьбы двух факторов: с одной стороны, благодаря ее положению относительно рифмы (как третьей от конца стопы) понижается количество пиррихий. Но ее положение относительно начала стиха (вторая стопа) требует сравнительно высокого числа пиррихий. Таким образом стопа эта находится в неустойчивом равновесии, и эту неустойчивость различно разрешали разные поэты: вот почему эта стопа, более других, играет роль в сравнительном изучении поэтов, являясь критерием индивидуальности поэта. Впрочем, ее аналогия с 3-й стопой пятистопного бесцезурного ямба заставляет предполагать, что разгадка ее в том же, в чем и разгадка 3-й стопы пятистопного ямба.

Предположим, что сочетания полустихий вполне случайны и частоты употребления независимы. Тогда можно применить теорему умножения независимых вероятностей. Так, нам надо вычислить вероятность («частоту», «встречаемость») чистых ямбических строк. Вероятность чистого ямба первого полустихия есть 0,284, вероятность чистого ямба во втором полустихии 0,346. Отсюда — вероятность полного чистого ямба = $0,284 \times 0,346 = 0,098$, т. е. чистый ямб встретится в количестве 9,8%, что составляет <на> 796 стихов 78 случаев.

Вычисляя эти цифры таким способом, получаем следующую таблицу, где приведены для сравнения действительные цифры Пушкина и Баратынского.

Формы	Вычисленное число для Пушкина	Действительное число у Пушкина	У Баратынского
I	78	77	67
II	9	7	3
III	139	142	108
V	14	14	17
VI	2	1	2
VII	24	27	41
IX	87	89	84
X	9	12	6
XI	149	141	138
XIII	85	77	95
XIV	9	9	5
XV	152	160	199
XXI	14	18	11
XXII	1	—	—

Если, по мнению Шенгели, «линия Пушкина почти повторяет линию Баратынского», то сколь ближе теоретические цифры к практическим. Их расхождением можно совершенно пренебречь.

Итак, ясно, что, зная строение полустихий, можно предсказать строение стиха. Всякая гипотеза считается научным законом, если она дает возможность безошибочного предсказания. Наша гипотеза, на основании которой произведены вычисления, состояла в независимости ритмического строения полустихий. Как ни грусты результаты для теории А. Белого, но на самом деле отсутствует всякая ритмическая связь между полустихиями шестистопного ямба.

Этот вывод дает нам возможность изучать шестистопный ямб как трехстопный, по полустихиям, и тогда вместо 165 модуляций, разбираемых Г. Шенгели, мы получим только 15 (практически 13) для первого полустихия и 11 (практически 10) для второго. Здесь закон больших чисел будет более соблюден, нежели в статистике Г. Шенгели.

Дадим полную таблицу, по данным Г. Шенгели, этих полустихий.

В I полустихии				Во II полустихии			
		Мужских стихов		Женских стихов			
Стихов.	%	Стихов.	%	Стихов.	%	Стихов.	%
1 $\cup /, \cup /, \cup / (\cup)$	80	37	9,4	47	11,7		
2 $\cup /, /, \cup / (\cup)$	64	40	10,1	44	11,0		
3 $\cup /, \cup /, / (\cup)$	39	26	6,6	21	5,2		
4 $\cup /, \cup /, / (\cup)$	43	30	7,6	30	7,5		
5 $\cup \cup /, \cup / (\cup)$	27	7	1,8	8	2,0		
6 $\cup \cup /, / (\cup)$	15	9	2,3	5	1,2		
7 $\cup /, \cup \cup / (\cup)$	24	20	5,1	29	7,2		

8		137	17,2	134	33,9	115	28,7
9		78	9,8	89	22,5	89	22,2
10		3	0,4	3	0,8	13	3,2
11		82	10,3				
12		164	20,6				
13		40	5,0				
Итого		796		395		401	

Обратим внимание на изомерные ритмы.

Таковы для мужской формы полустушия пары 2—3, 5—7, 9—11.

Этим парам соответствует частота.

	I полуст<ишие>	II полуст<ишие>
2. Услышишь суд глупца	8,0	10,1
3 В тени порфирных бань	4,9	6,6
отношение 2 к 3	1,64	1,54

Видно преобладание формы 2 над формой 3. Купы формы 2 — ж. м., купы формы 3 м. ж. Ясно стремление поставить женскую купу на первое место, что вполне соответствует наблюдениям над четырехстопным ямбом.

Следующая пара изомеров дает:

	I полуст<ишие>	II полуст<ишие>
5 Окружена была	3,4	1,8
7 И клен, зашевелись...	3,0	5,1
Отношение 5 к 7	1,12	0,35

Эти пары, имея тождественные купы, отличаются друг от друга положением пиррихия: в 5-ой форме он приходится на I стопе, в 7-ой — на II ст<опе>. В то время как поэт почти не реагирует на перестановку пиррихий в I полустушии, во втором он явно предпочитает пиррихий на предпоследней стопе.

Преобладание формы (2) в первом полустушии объясняется не ее ритмической предпочтительностью, а богатством словесных комбинаций, осуществляющих эту форму. Форма (1) имеет только 2 комбинации, при этом обязательно требуется наличие слова, начинающегося с 3-х неударяемых слогов. Форма (2) имеет 4 комбинации с разнообразным строением слов.

Наблюдения над формами (1) и (2) в первом полустушии дают результаты, аналогичные выводам над четырехстопным ямбом с пиррихией на первой и с пиррихией на второй стопе, что подтверждает вывод, что первое полустушии ритмически ориентируется по отношению к началу стиха.

Пара 9—11 встречается только в I полустушии. Ее значение.

9 Пророческих очей	9,8
11 Искал возможного	10,3
отношение 9 к 11	0,95

Пара эта различается положением пиррихия: он на второй стопе в 9-ой форме, на 3-ей в 11-ой. Эти цифры снова обнаруживают безразличие поэта по отношению к положению пиррихия в первом полустушии. Следует заключить, что распределяются пиррихии в этом полустушии не по ритмическому выбору, а по механической игре словосочетаний. Отсюда вывод: стопы, близкие к концу стиха и находящиеся под влиянием рифмы, ритмически характеризуются не столько пиррихиями, сколько купами. Пиррихий имеет свойства порядковые, местные: он изменяет ритмическую конфигурацию стиха в зависимости от места, занимаемого им в стихе, от номера стопы, на которую он падает. Характер купы, в ритмическом отношении, имеет качественные свойства, влияя на качество произносимых стоп. Из предыдущего видно, что в конце стиха преобладают количественные признаки, в начале — качествен-

ные. Поэт начинает стих в качестве вообще ямбической строки, однообразно приступая к 4-х, 5-ти и 6-тистопному ямбу. Количество стоп влияет на заключительную часть стиха. Поэтому и самый счет стоп следовало бы вести с конца стиха.

Эта различная роль пиррихий и куп выясняется в следующем: второе полуступище богаче пиррихиями, чем первое.

На сто первых полуступищ приходится около 76 пиррихий. На сто вторых мужских тоже ок<оло> 66, на сто вторых женских ок<оло> 65. Это кажущееся преобладание пиррихий в первом полуступище объясняется тем, что там все три стопы принимают пиррихий. Но на одну стопу придется только около 25 пиррихий. Во втором же полуступище приходится ок<оло> 33 пиррихий на стопу. Таким образом, пиррихий <реже>⁵ в первом полуступище, чем во втором*.

Перейдем теперь к изучению словесного материала шестистопного ямба. Следует предупредить, что словесный материал по статистике Г. Шенгели не дает точной картины, так как автором, как упоминалось, совершенно упущены неметрические ударения.

Сличим язык шестистопного ямба с языком «Пиковой дамы», причем, как и при изучении языка «Евгения Онегина», введем «коэффициент деформации», т. е. отношение процентной встречаемости каждой формы в стихах к такой же встречаемости в прозе⁶.

Форма слова.	Язык 6-тист. ямба.		Язык «Пиковой дамы».		Коэффициент деформации.	
	%		%		В 6-тист. ямбе.	В 4-хст. ямбе.
					(«Евг. Он.»).	
/	8,7	8,6	1,0	1,3		
/ /	4,7	15,4	0,3	0,8		
/ / /	4,5	7,2	0,6	0,5		
/ / / /	—	1,3	—	0,1		
/ / / / /	27,2	17,7	1,5	1,5		
/ / / / / /	29,5	14,6	2,0	1,8		
/ / / / / / /	9,3	7,5	1,2	0,4		
/ / / / / / / /	0,5	1,4	0,4	0,2		
/ / / / / / / / /	7,4	9,4	0,8	0,7		
/ / / / / / / / / /	3,2	8,3	0,4	0,6		
/ / / / / / / / / / /	—	2,6	0	^,1		
/ / / / / / / / / / / /	—	0,5	0	^,0		
/ / / / / / / / / / / / /	2,4	1,6	1,5	1,5		
/ / / / / / / / / / / / / /	1,6	2,0	0,8	1,2		
/ / / / / / / / / / / / / / /	1,1	0,8	1,4	1,1		
Прочих форм	—	1,1	0	0		

Эта таблица показывает, что шестистопный ямб более деформирует язык, чем 4-хстопный. Особенно это отражается на словах с ямбическим началом (с одним неударяемым слогом в начале). В «Пиковой даме» таких слов 41,3%, в «Евгении Онегине» 57%, в 6-тистопном ямбе — 66,5% (впрочем, цифра эта является несколько преувеличенной, вследствие упомянутого недостатка статистики Шенгели).

* В четырехстопном ямбе ок<оло> 83 пиррихий на 100 стихов, что дает $\frac{83}{3} \approx 27$ пиррихий на стопу, принимающую пиррихий, и $\frac{83}{4} \approx 21$ на каждую стопу стиха. В пятистопном цезурном («Борис Годунов») 109 пиррихий на 100 стихов и соответственно 27 и 22 пиррихий на стопу. В шестистопном 142 пиррихия на 100 стихов, т. е. соответственно 28 и 24 пиррихия на стопу. Замечательно постоянство первых цифр — число пиррихий на стопу, принимающую пиррихий. Дополним эти цифры данными о двухстопном ямбе (на основании 72 стихов: «Роза», «Пробуждение», «Адели» и отдельные стихи из «Испанского романа»⁷, «А. Н. Вульф», «Обвал») — 26 пиррихий на 100 стихов (26 и 13 пиррихий на стопу). В 3-хстопном ямбе (лицейские стихи) — 65 пиррихий на 100 стихов (32 и 22 пиррихия на стопу). 3-хстопный ямб обнаруживает сходство со вторым полуступищем 6-ти стопного ямба.

Перейдем к вопросу о рифмах. Ритмический⁸ строй рифмующих слов в шестистопном ямбе таков: на 100 мужских стихов в рифме.

Форма	В шестистопном ямбе	В четырехстопном ямбе
!	17,2	19,2
u/	43,8	46,4
uu/	33,9	28,4
uuu/	5,1	6,0

Для женских рифм статистика такова:

Форма	В шестистопном ямбе	В четырехстопном ямбе
u	17,2	22,9
uu	46,9	46,3
uuu	48,7	24,4
uuuu	7,2	6,4

Характерно, как в том, так и в другом случае преобладание длинных (а следовательно и более трудных, «изысканных») рифм в шестистопе. Так, в мужских стихах пиррихических рифм (т. е. рифмующих слов, включающих в себя атонированный слог предыдущей стопы, принявшей пиррихическую форму), в 6-ти стопах — 39%, в 4-х стопах 34%, т. е. на 5% меньше. В женских стихах пиррихических рифм в 6-ти стопах 36%, в 4-х стопах 31%, т. е. тоже на 5% меньше.

Что касается процентов каждой формы, попадающей в рифму, то данные помещены в следующей таблице. Для сличения дана цифра «Евгения Онегина», но, принимая во внимание, что амплитуда 6-тистопного ямба в полтора раза больше амплитуды 4-хстопного, цифры «Евгения» Онегина» поделены на полтора.

	6-тист. ямб %	«Евген<ий> Онег<ин>» 2/3%
!	21,5	21
u/	17,5	20
uu/	44,5	53
uuu/	22,5	28
uuu	40,1	18
uuuu	17,5	15
uuuuu	100,0	47
uuuuuu	50,0	23

Здесь наблюдается сравнительное сходство для мужских рифм и резкое расхождение для женских. Объясняется это тем, что ритмическая задача поэта, это заключить слово в полуамплитуде — 3-хстопным полустушием. Некоторые же слова, например, «неподкупный» укладываются только в женской рифме 6-тистопного ямба, почему все 100% этой ритмической⁸ группы (uuuu) фигурируют в рифмах. (Если учесть не метрические ударения, то возможны и иные комбинации, например «Друг неподкупный мой» — «(uuuu)»⁹).

В заключение изучим статистический материал Г. Шенгели по методу характеристик, изложенному мной в статье «Ритмика четырехстопного ямба». Но, принимая во внимание сильную деформацию словесного материала, будем конструировать вероятную структуру, исходя не из языка, данного Г. Шенгели, а из недеформированного языка, — по «Пиковой даме».

Тогда характеристики полустушищ изобразятся таким образом:

Форма	I полустуш<ие> II полустуш<ие> III полуст<ишие>		
	мужск<ой>	ст<их>	жен<ский> стих
1 \cup, \cup, \cup	153	83	119
2 \cup, \cup, \cup, \cup	242	223	270
3 \cup, \cup, \cup, \cup	172	145	61
4 \cup, \cup, \cup, \cup	226	192	101
5 \cup, \cup, \cup, \cup	97	31	40
6 \cup, \cup, \cup, \cup	50	36	34
7 \cup, \cup, \cup, \cup	86	87	95
8 \cup, \cup, \cup, \cup	101	121	112
9 \cup, \cup, \cup, \cup	60	83	96
10 \cup, \cup, \cup, \cup	25	31	70
11 \cup, \cup, \cup, \cup	63	—	—
12 \cup, \cup, \cup, \cup	158	—	—
13 \cup, \cup, \cup, \cup	51	—	—

Таблица эта весьма поучительна. Она показывает, насколько чистый ямб употребляется чаще, нежели это непосредственно дают свойства русской речи. Поэтому не так уже неправ Чернышевский, указавший на противоречия между ямбическим строем и свойствами прозаической речи («Современник» 1855 г., № 3)¹⁰, и менее прав Аверкиев, возразивший Чернышевскому и ссылавшийся на закономерность пеонов, будто бы восстанавливающих нормальную длину слова («О драме», изд. 1893 г., с. 290—291)¹¹. Всё-таки, в ямбе среднее слово короче, чем в прозе (отсюда, понятно, нельзя делать вывода, что следует ямбы бросить и писать дактилем. Стихотворная речь в корне деформирует живую речь и поэтому смешно ссылаться на такие мелочи, как укорочение среднего слова, упуская из виду, что рифма, которую Чернышевский защищает, еще более противоречит стихии прозаической речи).

Для первого полустушия, кроме чисто ямбических комбинаций, превышают 100 характеристики стихов 8 и 12. Это две единственные формы пиррихического строя, начинающиеся с амфибрахия (\cup/\cup). Соответственные формы чистого ямба (2 и 4) имеют весьма высокие характеристики. Вывод этот вполне согласуется с данными 4-хостопного ямба. Амфибрахическое начало — типичная форма русского ямба.

Для второго полустушия характерно следующее. 1, 2, 5, 7, 9, 10 <формы> имеют характеристики женских стихов выше, чем мужских. Для форм 3, 4, 6, 8 наблюдается обратное. Но заметим, что эти четыре формы 3, 4, 6 и 8 суть единственные, где рифме предшествует женская купа. Иначе говоря, Пушкин избегал женской рифмы непосредственно вслед за женской купой. Наоборот, после купы мужской, дактилической и гипердактилической, преобладает женская рифма. Отсюда можно вывести закон предпочтительного разнообразия характера окончаний двух последних слов стиха — закон, распространяемый и на рифмующие слова, впрочем, правильный лишь для шести-стопного ямба, для периода трех метрических стоп.

Москва, август 1918 г.

Примечания

¹ Термин «купа» не удержался в стиховедческой терминологии Б. В. Томашевского и был заменен им другим — «словораздел». См.: Б. Томашевский. Пятистопный ямб Пушкина. В его кн.: О стихе. Статьи. Л., 1929, с. 197; приведенный термин соответствует здесь французскому «coupe».

² В рукописи статьи невыправленная опечатка — «рифмоведы».

³ Отрезок текста от слов «Но объяснение свое...» до конца следующего абзаца вычеркнут автором в рукописи во время подготовки ее к печати.

⁴ См. об этом в ст.: Б. Томашевский. Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина». — В его кн.: О стихе, с. 100—102.

⁵ В рукописи статьи невыправленная опечатка — «те же».

⁶ Ср.: Б. Томашевский. Ритмика четырехстопного ямба... — В его кн.: О стихе, с. 104—105.

⁷ Имеется в виду стихотворение Пушкина «Ночной зефир». В большинстве авторитетных изданий начала XX в. стихотворение печаталось с этим заголовком (или подзаголовком), восходящим к подзаголовку в оглавлении первой части «Стихотворений Александра Пушкина» (СПб, 1829); последний воспроизводился Б. В. Томашевским в издававшемся им, начиная с 1924 г., однотомнике сочинений Пушкина: (Ночной зефир). Испанский романс.

⁸ В рукописи статьи невыправленная опечатка — «рифмический(ой)».

⁹ Отрезок текста, посвященный рифме (со слов «Перейдем к вопросу о рифмах») вычеркнут автором в рукописи статьи.

¹⁰ См.: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 тт., т. II. М., 1949, с. 469—472.

¹¹ См.: Д. В. Аверкиев. О драме. Критическое рассуждение. С приложением статьи Три письма о Пушкине. Издание тщательно пересмотренное и значительно дополненное. СПб., 1893, с. 290—292. Подробнее о взглядах Н. Г. Чернышевского и Д. В. Аверкиева см.: Б. Томашевский. Пятистопный ямб Пушкина. В его кн.: О стихе, с. 160—163.

ТОМАШЕВСКИЙ И МОСКОВСКИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КРУЖОК

От публикатора

Борьба «формалистов» с «символистами» является важнейшим моментом в деле построения научной теории стиха. Poleмика с символистскими трудами стимулировала выработку понятия о стихе как метрическом единстве, системный подход к его изучению, пересмотр кардинальных стиховедческих понятий — таких, как проза и стих, метр и ритм, силлабический и тонический стих, стопа, — и переформулировку их на последовательно «релятивистской» основе. Для изучения истории этой борьбы значительный интерес представляет доклад Б. В. Томашевского «Наукообразные», содержащий критический разбор стиховедческих взглядов В. Я. Брюсова¹ и А. Белого². В редуцированном виде критика эта была известна по печатным выступлениям Б. Томашевского 1920—1921 гг.³; значение публикуемого доклада состоит прежде всего в том, что он вписывается в общую картину выступлений Московского лингвистического кружка⁴ против символистского стиховедения⁵. Текст доклада Б. В. Томашевского (повторенного — по данным архива К. И. Чуковского <РО ГБЛ> — в том же 1921 г. в ОПОЯЗе) печатается по автографу, сохранившемуся среди бумаг МЛК у Б. В. Горнунга⁶ и предоставленному для публикации И. Н. Медведевой-Томашевской.

Несмотря на то, что все антисимволистские стиховедческие выступления МЛК исходили из общих теоретических предпосылок, — они различаются

¹ Валерий Брюсов. Краткий курс науки о стихе (Лекции, читанные в Студии стиховедения в Москве в 1918 г.). Часть 1-я. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919. Валерий Брюсов. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. (Стихи 1912—1918 г.) Со вступ. статьей автора. М., 1918. Попытку переоценки стиховедческих взглядов В. Брюсова см. в работах С. П. Гиндина — прежде всего: Брюсовское описание метрики русского стиха с точки зрения современной типологии лингвистических описаний. — В сб.: Slavic Poetics. Essays to honor of Kiril Taranovsky. Hague — Paris (в печати). Сп. также: A. Schmidt. Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. München. 1963.

² Андрей Белый. О художественной прозе. — «Горь», 1919, кн. 2—3, с. 49—55.
³ Б. Томашевский. Андрей Белый и художественная проза. — «Жизнь искусства», 1920, № 454 (18 мая), № 458—459 (22 мая), № 460 (25 мая); ред. Б. Томашевского на «Науку о стихе» Брюсова и статью А. Белого. — «Книга и революция», 1921, № 10—11.

⁴ О нём см.: Г. И. Винокур. Московский лингвистический кружок. — Научные известия Акад. центра Наркомпроса. Сб. II, М., 1922, с. 289—290. П. Г. Богатырёв и Р. О. Якобсон. Славянская филология в России за годы войны и революции. Б., 1923. Р. О. Jakobson. Boris Viktorovic Tomaševskij. IJSLP, I—II, 1959, pp. 313—314. Р. М. Цейтлин. Григорий Осипович Винокур (1896—1947). М., 1965, с. 13—17.

⁵ См.: О. М. Брик. Рецензия на «Науку о стихе» В. Брюсова. — «Пролетарская культура», № 13—14, январь—март 1920, с. 102—104. Р. Якобсон. Брюсовская стихология и наука о стихе. — Научн. известия Акад. центра Наркомпроса. Сб. II, М., 1922, с. 222—240. См. также внутреннюю рецензию Вяч. Иванова на эту статью и ответное письмо Р. О. Якобсона в отдел научной литературы Госиздата. — ЦГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 2, ед. хр. 5.

⁶ Основная часть архива МЛК передана Б. В. Горнунгом в Институт русского языка.

по целям. Основной объект критики О. М. Брика — пропедевтическая непригодность учебника Брюсова. Задача Р. О. Якобсона — демонстрация теоретической несостоятельности брюсовского труда, связанная с критикой эстетической платформы символизма. Доклад Б. В. Томашевского объединяет в себе разгром научных и методических⁷ принципов Брюсова-стиховеда с критикой символистской теории ритма прозы. Критический натиск МЛК повлек за собой сдвиги в теоретических позициях символистов — не говоря уже о позднейших — «Современном стиховедении» В. Пяста и «Ритме как диалектике» А. Белого, скромные симптомы этого можно увидеть в обзоре Вяч. Иванова «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова»⁸ и во втором издании стиховедческого учебника Брюсова⁹, где — под влиянием статьи Р. О. Якобсона — удалена часть скомпрометированных примеров, изъято подвергнутое критике Р. О. Якобсона (стр. 224—225)¹⁰ определение ритма и ритмичности, «правильные» ипостасы переименованы в «аналогичные», односложная стопа элиминирована, зато расширен раздел о дольниках. При этом сохранены основные положения, раскрытые МЛК, — понимание стиха как сочетания стоп, и стопы — как сочетания ударных и безударных слогов; тезис о существовании несамостоятельных и полусамостоятельных стоп, учение об ипостасах и теория об ипер- и липометрии.

Если негативная оценка теоретических позиций стиховедов символистского лагеря не встречала в МЛК разногласий (кроме Томашевского, Брика и Якобсона, в обсуждении книги Брюсова приняли участие, по меньшей мере, еще три члена МЛК: С. П. Бобров, Д. Н. Ушаков и Б. И. Ярхо), то выработка внутренне непротиворечивой стихологической концепции и согласование операциональных допущений с общетеоретическими формулировками наталкивались на очевидные затруднения¹¹. Трудности эти отразились в полемике между О. М. Бриком и Б. В. Томашевским, зафиксированной в публикуемых протоколах обсуждения докладов Томашевского о ритмике пятистопного ямба¹² и о ритме прозы¹³, а в завуалированном виде продолженной в их печатных выступлениях¹⁴ и сводящейся к обсуждению корректности и плодотворности положений, легших в основу статистических исследований Б. В. Томашевского: Брик усматривал здесь уступку «символистскому» статическому пониманию стихотворного ритма. Для сопоставления с дискуссией в МЛК интересен официальный отзыв Вячеслава Иванова на статью о пятистопном ямбе, дошедший в копии, снятой Б. В. Томашевским и сохранившейся в его архиве¹⁵, который мы не печатаем из-за недостатка места. К протоколу обсуждения доклада о ритме прозы присовокупяем программу доклада, хранившуюся в бумагах МЛК и печатаемую по автографу. Кроме того, к публикации стиховедческих материалов приобщен протокол обсуждения в МЛК доклада Б. В. Томашевского «Пушкин и Буало»¹⁶. Особенный интерес представляет здесь четко сформулированное

⁷ Методическим установкам Брюсова было противопоставлено разграничение компетенции «поэта» и «исследователя стиха» (и подрыв идеи «Академии стиха») — ср. публикуемый доклад «Наукообразные» и, например, критерий объективности арбитража в стиховедческих вопросах в рецензии Н. С. Трубецкого на книгу Р. О. Якобсона «О чешском стихе...» («Slavia», гошп. II, 1923—1924, стр. 452), — а также построение Б. В. Томашевским «догматического» учебника по стиховедению («Русское стихосложение. Метрика», Пб., 1923) на радикально иных, чем у Брюсова, основах, когда строго-проблемное изложение заменило свод декретизируемых «правил».

⁸ Научные известия Акад. центра Наркомпроса. Сб. II. М., 1922, с. 164—181.

⁹ Валерий Брюсов. Основы стиховедения. ч. 1 и 2. Изд. 2, М., 1924.

¹⁰ Здесь Р. Якобсона поддержал Вяч. Иванов в упомянутой в сноске 5-й рецензии.

¹¹ См. об этом, в частности: Б. Я. Бухштаб. О структуре русского классического стиха. — Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969.

¹² Работа напечатана в сб.: Очерки по поэтике Пушкина. М., 1923, и вошла в книгу Томашевского «О стихе», 1929.

¹³ Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, с. 254—318.

¹⁴ См. статьи О. М. Брика «Ритм и синтаксис» («Новый Лэф», 1927, № 3—6) и «Стих и ритм» Томашевского (сб. «О стихе»).

¹⁵ РО ГБЛ, ф. 645 (Б. В. Томашевский), картон 9.

¹⁶ Сб. «Пушкин в мировой литературе», Л., 1926, с. 13—63.

требование исторической интерпретации литературных лозунгов и литературоведческих терминов, означающее увязку структурного изучения с историческим и превосходящее знаменитый четвертый тезис Ю. Тынянова и Р. Якобсона о соотношении синхронии и диахронии¹⁷.

Публикуемые документы показывают, как тесно переплетены были научные открытия Б. В. Томашевского 1910 — нач. 1920-х гг. с теоретической работой его ближайших единомышленников и оппонентов по МЛК и как неотделимы теоретические заслуги ОПОЯЗа от научных дебатов в области поэтики Московского лингвистического кружка.

¹⁷ Ю. Тынянов и Р. Якобсон. Проблемы изучения литературы и языка. — «Новый Лейф», 1928, № 12, с. 36—37.

1. «НАУКООБРАЗНЫЕ»

(Опыты подхода к изучению ритма художественной речи) *

Борис Томашевский

За последнее пятилетие в среде историков литературы старого академического направления замечается некоторый психологический перелом под влиянием нового, молодого направления в изучении произведений художественного слова. Это направление получает права гражданства. Несмотря на всякие оговорки, его принуждены признать и соглашаться с законностью такого подхода. В противоположность старому, историко-культурному подходу это новое научное течение принято именовать «**формальным**» изучением художественного слова.

Не буду защищать этого термина, так как сейчас же возникнет вопрос, где в художественном произведении кончается «форма» и начинается «содержание». Все ли, что не исчерпывается политическими и философскими убеждениями, является в художественном произведении «формой»? Есть ли «выражение» в поэтическом произведении такой же условный, символический язык, как алгебраические знаки или химическая терминология? Признаюсь, когда указывают на политические и философские лозунги как на истинное содержание художественного слова, мне постоянно приходят на память слова одного датского писателя о философии: «Если увидишь в магазине старьевщика надпись «здесь стирают белье», — не спеши нести к нему свое грязное белье, ибо эта надпись — только продается»¹. Можно ли судить о творчестве Митрохина и Чехонина по содержанию исполненных ими надписей? <...> И даже, если имеется органическая связь между подобными лозунгами и художественным словом, то неужели произведения поэзии вполне оправдываются эстетически благонамеренностью своих воззваний? Можно усумниться в целесообразности сложных художественных приемов для закапывания этих лозунгов и воззваний? Мнемоничность и пропедевтичность таких приемов сомнительна. Сами пушкинисты признают, что, напр., Пушкин в «Медном Всаднике» тщательно скрыл свою политическую мысль, и приписывают нашему веку честь ее открытия. Неужели же XIX в. впустую перечитывал эту поэму? И не является ли подобное вскрытие замыслов «Медного Всадника», «Нулина» вполне определенным вычитыванием из Пушкина собственных измышлений? Ведь вычитал же некто, под одним весьма благочестивым предлогом, свои эротические переживания. И вообще — в большинстве случаев наши странствующие популярные лек-

* По поводу работ В. Брюсова «Опыты», «Наука о стихе» и А. Белого «О художественной прозе» <печатается с небольшими сокращениями — ред.>.

¹ Серен Киркегор. Лиафалмата. — «Северные сборники», кн. 4, СПб., 1908, с. 50.

торы вычитывают из старых писателей «современные проблемы» по тому же приему Центона, по которому в IV веке из стихов Вергилия изготовляли священную историю и порнографические поэмы.

Не будем искать ответа на все эти законные вопросы и ограничимся признанием факта, что ныне уже возможно изучать художественную речь не как систему Моргенштерна или Эзопов язык, и правильная научная постановка такого изучения — задача наших дней.

К этой сфере вопросов относится, между прочим, вопрос о ритме художественной речи. За последние десятилетия много работ посвящены теории стиха, но достаточно ли сделано, чтобы этот вопрос стал действительно достоянием науки? Наука только тогда твердо овладевает предметом, когда перед ее голосом молчат те любительские рассуждения о «новых проблемах», которые справедливо назвать «научообразьем».

Научообразье — это по существу невинное и несведущее стремление говорить о необследованном, которое импрессионистически имитирует своими ухватками научные приемы. Как маркиз Маскариль имитировал светский тон, а «Мнимый больной» — жаргон медицины, так научнообразные пестрят свою речь темными терминами, по завету Мефистофеля заменяющими понятия, проецируют свои построения в стереоскопическую глубину и торопятся доказать важность своих воздушных замков фразеологичными экскурсами в таинственную область духа. Вербальное усложнение предмета, решительность непроверенных обобщений — вот тот тон, который делает музыку научнообразия.

Наука сэкономила бы много усилий, если бы сумела заставить замолчать этот Иерихонский концерт, и ей не пришлось бы напрягать голоса, чтобы перекричать прибавтки научнообразных.

Чтобы слегка рассеять туман, скопившийся вокруг вопросов о ритме художественной прозы, я остановлюсь на работах Вал. Як. Брюсова, посвященных стиху («Опыты», «Наука о стихе»), и Андрея Белого («О художественной прозе», Горн, 1919 г. вып. II—III). Этим авторам верят. Маститые представители истории литературы говорят: «что могут сказать о стихе люди, стихов не писавшие. Вот Брюсову — мы верим, т<ак> к<ак> он поэт». Правда, Кишера, не будучи портным, написал образцовую историю французского костюма, но вообще в искусстве лучше, если о живописи будет писать Кенуа, о стихе Брюсов, о балете... впрочем, кажется ни Волынский, ни Левинсон не танцоры...

В работе Брюсова нас сразу встречает двойственность задачи. Наука это или технология? Задача науки — познать. Задача технологии — создать. Научное и техническое — две различные стихии. Никто не смешивает зоологию со скотоводством. Валерий Брюсов пишет «Науку о стихе», а сам неустанно говорит о технологии стиха — не стиховедении, а о «стиховодстве»: «Едва ли нужно разъяснять, что каждое искусство имеет две стороны: творческую и **техническую**», надо помочь «поэтам легче и скорее овладеть **техникой искусства**», вот те **науки**, без изучения которых поэт не может быть признан знающим **технику своего искусства**, свое ремесло» («Опыты», стр. 7, 11, 15). И когда Брюсов говорит: «Не ясно ли, что должна существовать наука о стихе, которая исследовала бы его свойства и **устанавливала бы его общие законы**», то мы не знаем, как понимать слово «устанавливать». Значит ли это **констатировать** путем наблюдения и анализа, или **предписывать**, вырабатывать Мейстерзингеровскую табулатуру или суррогат классической аристотелевой пиитики. Брюсов явно склоняется к Мейстерзингерству и, мечтая об Академии Поэтов, предвкушает, что туда так же будут отдавать детей в науку, как их отдавали в науку сапожнику или парикмахеру.

Несчастье русской науки о стихе в том, что не теория явилась в результате наблюдения над естественно развившейся системой стиха, а обратно — современный стих происходит от теории, заявленной Ломоносовым и Тредьяковским. Этот учебно-декретный характер теории отразился на всей русской литературе, посвященной стиховедению.

И свой труд Брюсов именует то «наукой о стихе», то учебником (в смысле «самоучителя»), и в основу науки своей кладет немецкие и английские учебники. По этим-то учебникам Валерием Брюсовым, по его словам, «впервые русский стих в его метре и ритме подвергнут научному обследованию, что привело к целому ряду выводов, почти совершенно новых, и к установлению законов (условий ритма), до сих пор оставшихся совершенно неизвестными» (exegi monumentum aere perennius).

В первой и единственной до сих пор части своей «Науки о стихе» Брюсов изучает только метрику, определяя ее как систему «условий, в силу которых речь становится стихотворной». В результате изучения он дает 46 правил, составляющих основное содержание курса. Эти правила он иллюстрирует разнородным материалом, привлекаемым из русской поэзии. Материал этот не дифференцирован. Среди примеров, без всяких оговорок об эволюции русского стиха, фигурирует и XVIII век (Богданович, Державин), и XIX (от Жуковского и Пушкина до Брюсова и Белого), и XX (Гумилев, Игорь Северянин). Неизвестно, о какой системе стихосложения говорится. Меж тем, судя по примерам — эти правила нарушались и Пушкиным, и Лермонтовым, и Фетом, и даже самим Брюсовым, следовательно автор отстает и не классическую и не свою систему (между тем, как изложение Брюсовым своих приемов стихосложения могло бы представить большой интерес, принимая во внимание роль Брюсова как поэта в истории русской художественной речи). С другой стороны, нет различия между явлениями общими, нормальными и явлениями исключительными, стихотворными фокусами и трюками. Отводя мало места русскому ямбу, Брюсов почти на $\frac{1}{4}$ наполнил свою науку рассуждениями об античных метрах, как применяемых, так и не применяемых в русской поэзии (разные фалски, гликоней, ферекратей, асинартеты и проч.) И даже чувствуется особая любовь автора к таким стихотворным трюкам и раритетам. Он славит все приемы, практиковавшиеся в эпоху упадка римской литературы или у стихослагателей XV века. «Таковы: акростих, месостих, телестих, метаграмма, палиндром буквенный и палиндром словесный, <...> попалические стихи, шарада и мн. др.» «Все это приемы, с помощью которых поэт может достичь совершенно неожиданных и **глубоких** эффектов». («Опыты», стр. 39). «Есть цикл раздумий, который наиболее адекватным образом может быть выражен лишь секстиной» (ibid). Характерно это стремление «углубить» свою науку ссылкой на «раздумия».

Заманивая ученика глубиной, автор отпугивает его некоторыми минно-научными приемами. Первый прием — это номенклатурность изложения. Своими двуместными терминами Брюсов производит необычайные эффекты по затмеванию излагаемого предмета. Схоластически («догматически», как говорит он в предисловии к «Науке») выдвигая термин, он приводит незыблемое правило, ничем не подкрепляемое, в изложении трудном и неясном.

«Ипостаса <амфибрахия> антибакхией правильна при условии, что цесура стоит перед антибакхией; неправильна, если перед антибакхией цесуры нет. Исключение составляют случаи, когда между арсиами антибакхия стоит пауза». («Наука», стр. 90).

«Ипостаса <ямба> пиррихией закончена: а) если цесура стоит после пиррихия, б) перед пиррихией, с) между слогами пиррихия». «Незаконченная ипостаса не должна считаться худшей, нежели законченная» (стр. 29). (Согласно пояснению стр. 17, «незаконченный» — синоним слова «неправильный»).

Недоумение возбуждает способ изложения, введение бесполезных терминов и бесполезных правил, отнимающих 60 страниц, т. е. половину курса. Правила эти подчас иллюстрируются примерами, к ним не относящимися, так на стр. 91 из 8 примеров пункта 3-го § 54 на ипостасу амфибрахия бакхией 4 (третьей, пятой, шестой и седьмой) даны на то, что по терминологии Брюсова именуется ипостасой антибакхией, о котором трактуется в

пункте 2-ом того же § 54. Один пример, последний, где должна быть пауза между вторым и третьим слогами — никакой паузы не имеет:

Родник между ними из почвы бесплодной

(Ср. примеры: стр. 24 на систолу, стр. 28 на липометрию, стр. 65 — второй пример на хорнйамб тождествен первому примеру на антиспасть, стр. 78 переход дактиля в амфибрахий, стр. 79 переход амфибрахия в дактиль и анапест, стр. 86 пример 5-й приведен к неупоминаемой вовсе Брюсовым «ипостасе дактиля — амфимакром» и т. д.)

Эти примеры окончательно могут сбить с толку как ученика, так и того гипотетического учителя, который по мнению автора («Наука», стр. 5) должен быть посредником между его книгой и учеником.

И, однако, очевидная бесполезность этих «правил» — происхождение которых автор держит в секрете — не останавливает его перед декретированием правил даже для явлений, не существующих в русской поэзии (см. стр. 63 и 72 ипостасы диямба пеоном первым и дихорея пеоном четвертым). Ясно, что на наблюдении эти правила не основаны. На чем же они основаны?

Впрочем, не будем играть в прятки. Сорок шесть правил Брюсова (кое-что в своей системе он пропустил — следовало бы 50 правил) сводятся к трем, им почему-то скрытым:

I. (Правило «законченности») Внутри стиха не допускаются слова, оканчивающиеся более чем на два неударяемые слога.

Исключение: в двусложных стопах при двух смежных пиррихиях допускаются слова, оканчивающиеся на три неударяемые слога.

II. (Правило «Законченности») Не допускаются слова, начинающиеся более чем на три неударяемые слога.

Исключение: при смежности двух пиррихий допускаются слова, начинающиеся с 4 неударяемых слогов.

III. (Условие «правильности») Если в стихе имеется ударение на метрически неударяемом слоге, то оно должно принадлежать односложному слову.

В одном случае, по явному недосмотру, Брюсов отступает от этого правила, разрешая в анапесте неметрическое положение хоренческого слова и запрещая это для других трехсложных стоп, хотя, по его же заявлению, трехсложные стопы легко переходят одна в другую. Почему-то правлен стих

Придавила меня **бедность** грозная (стр. 80),

но неправилен стих

Давила меня **бедность** грозная.

По крайней мере, среди неправильных стихов фигурируют подобные

В жалкий наш мир **страсти** острое жало (стр. 86),

Черты **этой** вялой бессильной истомы (стр. 91).

Исключение: в трехсложных стопах допускаются после паузы хорейческие, а перед паузой ямбические слова с неметрическим ударением.

При соблюдении этих трех правил любой слог стиха может быть ударяемым или неударяемым.

Вот вся «Наука» Брюсова. Вот все плоды 20-тилетней работы.

Но эти три правила, повторяю, — секрет автора, и говорить о них можно только по секрету. А потому возвращаемся к его системе изложения.

«Второстепенные элементы суть ипостаса или замена, цесура или пресечение, каталектика или учение об окончаниях. Но далее существуют еще, так сказать, дополнительные элементы стиха, также придающие свой оттенок ритму: иперметрия и липометрия, синереса и днереса, систола и диастола.

синкопа, элидия и др.» В каком-то торжественном упоении автор изрекает эти магические заклинания, торопясь, подобно Адаму, все наименовать, все назвать звучными именами, забывая мудрое предостережение Монтескье: «qui poussait dire fout sans un mortel ennui?»

Это номенклатурно-догматическое изложение напоминает средневековую схоластическую логику, целиком сводившую все правила мышления к знаменитому набору слов:

Barbara celarent darii fericque prioris,
Caesare Comesfres festino baroco secundae etc.

Отпугивают читателя и грандиозные цифры, свидетельствующие о сложности изучаемого предмета.

«Чтобы вычислить приблизительно число ритмов, получаемых от сочетания ипостас и цесур, должно перемножить число вариаций первого рода на число вариаций второго рода. Для четырехстопного ямба это дает около 800 теоретически возможных ритмов <на самом деле только 182, а практически около 66. Прим. Б. Т.>, если же допустить ипостасы в четвертой стопе (что ранее мы не принимали в расчет), то и более 1000 <на самом деле, 230 Б. Т.>» На этом Брюсов не останавливается: «Однако вполне определяется ритм только при условии того или другого окончания (каталексия) <...> Следовательно, каждый ритм имеет еще до 7 видоизменений, в зависимости от окончания стиха. <...> Таким образом, для четырехстопного ямба мы получим уже несколько тысяч ритмов» («Опыты», стр. 24, 25). При самом добросовестном подсчете мы получим цифру 1274. Но Брюсов считает иначе и смело заявляет: «Число ритмов четырехстопного ямба теоретически свыше 100.000» («Опыты», стр. 177.)²

Вот еще пример числового гиперболизма: «Число возможных русских рифм очень велико. Если мы возьмем рифму с ударной гласной на а и след. согласной б, мы найдем сотни тысяч теоретически возможных окончаний. Какое же число возможных окончаний получим мы, приняв во внимание все сочетания с а и с другими гласными: много миллионов». А надо сказать, что в русском языке всех-то форм менее миллиона, а т<ак> к<ак> рифмы по меньшей мере пары, то ясно, что число русских рифм исчисляется едва ли десятками тысяч. В своем исчислении Брюсов упустил из виду один пустяк: законы русского языка, русскую фонетику, которая делает призрачными все голые применения алгебры комбинаций, так как создает непредусмотренную руководство Вертрана связь между звуками русского языка.

Понятно — это пустяки, не более чем 35 тысяч курьеров — но их неудобно встречать в научной работе.

От общего перейдем к частному. В основе стихосложения ставит Брюсов стопу, определяя ее, как «сочетание в определенной последовательности, слогов ударных и неударных». Однако его таблицы, где выписаны в качестве стоп все возможные комбинации слогов от одного до четырех, доказывают, что под стопой Брюсов разумет любое сочетание слогов. Как разделить стопу от стопы? Чем утвердить единство стопы? Автору неизвестно. Одни и те же стихи он рассматривает то как ямбические, то как диямбические. А один пример (стихи Фета «Полно смеяться») в трех случаях определены по разному (2-стопный дактиль, 4-стопный дактиль, чистый хорямб, переходящий в дидактиль). Впрочем и сам Брюсов пишет, что ямб и хорей могут безразлично рассматриваться как диямб, дихорей или ипостаса пеона. И однако эти лишние стопы занимают 17 страниц из 120.

Исходя из такой зыбкой основы, Брюсов продолжает: «Метр есть сочетание стоп в определенной последовательности». Однако здесь же классификация метров, среди коих видим метр смешанный, образованный стопами разного характера в произвольной последовательности. Иначе говоря, любое сочетание любых слов есть метр, т. е. стих. Таковы «основные условия, благодаря которым речь становится стихотворной».

² Ср.: В. Брюсов. Краткий курс . . . , с. 36.

И этой широты определения Брюсову мало. Он вводит ипóстасу, т. е. замену одной стопы другой, иперметрию и липометрию, т. е. прибавление лишних слогов или сокращений нормального числа слогов, и ряд других операций над метром. В результате стих

Мир проповедывал он миру

трактуется — «Хорей, ямб, пиррихий и спондей»³. Никому непонятно, почему этот стих попал в стихи ямбические. Таких примеров масса. Если следовать указаниям Брюсова, то Александрийский стих Державина следует читать таким способом:

Несча́тно сча́сливой я́ отягчѐн судьбѝй.

Получился какой-то «логаэд с басой», если придерживаться Брюсовской терминологии. Ясно, что такое чтение отучит неопытный слух ученика от всякого чувства ритма в русских стихах.

Строя теорию стиха на том, что стих есть конгломерат стоп, Брюсов так же упускает из виду вопрос о том, что определяет целостность и единство стиха. Следуя вообще графическому начертанию — стих есть то, что печатается в одну строчку с заглавной буквы — Брюсов часто трактует один стих как два или три, напр<имер>:

Шумит
Бежит
Гвадалквивир

Из этих стихов он заключает мифическое существование 1-ст<опного> ямба. Стихи:

Я чаю
Это от того
Когда я иногда на привязи бываю

влекут за собой замечания о липометрии, хотя в обоих случаях мы просто имеем графическое подчеркивание внутренних рифм. Наоборот, там, где этого графического подчеркивания нет, Брюсов трактует как один стих периоды, явно распадающиеся надвое:

Поздно ночью из похода возвратился воевода...

Ожиданьем утомленный, одинокий оскорбленный...

Здесь мы бродим по степи, говорим себе молчи и т. д.

Наконец, не найдя русских примеров на трактруемый им фалнск, Брюсов выдает за стих следующие обломки Гнедичевских гекзаметров:

... Трон оплотом, хотя иноземец

... Прежними или храбрее и прежних... (стр. 106)

Уже эти примеры показывают фрагментарность, расчлененность и мозаичность демонстрируемого и изучаемого материала.

Брюсов не усваивает, очевидно, что стих становится стихом лишь в стихотворении, лишь в своем осуществлении некоторой заданной ритмической инерции, циклическим повтором воспроизводя аналогичные и тождественно воспринимаемые ритмические формы слова. Стих вне стихотворения та же проза, и из прозаических произведений можно понадергать много примеров для «Науки о стихе». Кому, напр<имер>, звучат стихами след<ующие> фразы из «Пиковой дамы»:

Сказала, что разденется сама
И с трепетом вошла к себе, надеясь
Застать там Германа...

... Вперед ко мне
Записок не носите, а тому,
Кто вас послал, скажите, что ему
Должно быть стыдно...

В свете играла она самую жалкую роль.

³ См.: В. Брюсов, Краткий курс... с. 32.

И этих примеров много не только у Пушкина, но и у Толстого и у др. Недаром старые риторы посвящали особое внимание «стихам в прозе», т. е. появлению группировок, аналогичных употребительным стихам в прозаической речи, — что считалось небрежностью и пороком стиля. Но в восприятии все эти примеры «не звучат», хотя обладают и «инстасами» и «каталектикой» и «цесурой» и даже рифмой. «Не звучат», потому, что контекст разбивает инерцию ритма. В стихах же они звучат, т<ак> к<ак> контекст поддерживает инерцию ритма. Здесь, а не в стопах и инстасах основное условие, благодаря которому речь становится стихотворной.

Не буду останавливаться на других частях Брюсовской метрики, полной противоречий, ошибок, непоследовательностей и номенклатурных классификаций*.

Обращу внимание на практическое применение Брюсовской «науки». Издавая сочинения Пушкина, Брюсов, между прочим, реставрирует произведения, дошедшие до нас в отрывочных записях. В особую заслугу себе он ставит реставрацию стихотворения, именуемого им «Старый поэт». Эту реставрацию он сопровождает комментарием: «В авт.<ографе> диалог изложен прозой, как программа стихотв.<орения> и дан лишь один стих 2-<о>й. Однако эта проза почти сплошь распадается на размерные (ямбические) строки: нами добавлено только одно слово («вас») и не пропущено ни одного. <...> Напечатано прозой 1884 г., стихами — в нашем изд<ании> **впервые**».

Старый поэт

Благодарю [вас] за привет,
Но вы во мне почтили годы,
Не гений: он угас...

[Голос]

.... Мы почитаем
В тебе твою славу

Ст. п.

Что слава?
Я ею наслаждался, как просил.
Другие времена, другие вдохновенья
Другой поэт

[Голос]

..... Спой
Нам что-нибудь!

В этих ямбических строках только 3 стиха, один из них 4-стопный, другой — 5-стопный, третий шестистопный. Этот конгломерат плохо держащихся стоп Брюсов считает на точном основании своей «науки» стихами. Спрашивается, почему он печатает прозой свое примечание, которое после незначительных изменений по тому же рецепту должно звучать:

В автографе сей диалог
Изложен прозой как программа
Стихотворения и дан
Один лишь стих — второй. Однако это проза
Почти сплошь разлагается...
В размерные ямбические строки
... нами
Добавлено одно лишь слово «вас»
И не пропущено ни одного.

Посвящая эти **впервые** напечатанные стихи Брюсова будущему издателю его сочинений.

Подобно тому как номенклатурный самоучитель стиховедства Вал. Брюсова тщательно стирает границу между стихами и прозой, Андрей Белый, пользуясь теми же приемами, стирает границу между прозой и стихами.

* Как пример обнаженного *contradictio in objecto et in terminis* приведу определение цесуры: «Большая цесура есть перерыв, установленный для данного ритма в определенном месте метра, т. е. после определенного слога определенной стопы», (стр. 18), с предупреждением, что цесуру надо отличать от паузы, т. е. «остановки по смыслу речи». И здесь же трактуется цезура «случайная, на любой стопе», которая не делит метра на колы (полустипия)» (стр. 40).

⁴ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Ред., вступ. статьи и комм. Валерия Брюсова. Т. 1, ч. 1, М., 1919, с. 295.

«Вглядываясь пристально в чередование голосовых ударений» в прозе, «мы видим, что оно сводимо к определенному метру». «Проза у великих стилистов есть стих, не вмещающийся в узкое о нем представление учебников». И снова в основу метра кладется стопа, и снова приводится чудодейственная Пифагорова таблица греческого стоп, эта панacea в делах ритма.

Рассматривая ритм как стопочередование, Андрей Белый усматривает в прозе два типа такого стопочередования: дактилохоренческое и ямбоанapestическое), («которое нас встречает у Федра»). В подкрепление делается экскурс в область стихосложения Гомера и Гезиода для доказательства положения, что дактилохорей есть естественный ритм речи, — хотя, насколько известно, Гомер дактилохорей не употреблял.

Обе формы — дактилохоренческая и ямбоанapestическая — имеют ту общую черту, что соседние ударения разделяются произвольно односложными и двусложными неударными интервалами. Различие их в приступе: дактилохорей начинается с ударения, ямбоанapest с неударных слогов.

Андрею Белому надо доказать

1°, что в художественной прозе ударения встречаются через один или через два слога;

2°, что ритмические периоды прозы начинаются однообразно или с ударений или неударяемых слогов.

Итак — **первая задача**: доказать чередование односложных и двусложных неударных интервалов. Надо сказать, что интервалы эти доминируют в русском языке, составляя вместе 62% всех неударных интервалов (в прозе Пушкина). Но сродства они между собой не имеют, и их сочетания разбиваются то смежностью ударений, то многосложными интервалами. Таковы факты. И вот интерпретация Белого. Он ставит ударения на неударяемых слогах, наоборот видит проклизы и энклизы там, где есть полное ударение.

Он пишет «Умерли́, во младе́нстве, поведе́ние» и т. д. и здесь же рядом с одним ударением «дубовые, стенание, молния». В одном случае «Кате́рина», в другом одноударная «Кате́рина». Очевидно расстановка дополнительных ударений с данными фонетики и акцентологии не считается. Почему-то чаще эти ударения падают на крайние слоги слов, но, очевидно, без согласования такой акцентуации с данными фонетики.

Надо признать, что все эти дополнительные «полуударения» — сплошная терминологическая фикция. В русском ритме учитываются только главные ударения — все остальные воспринимаются как равно неударяемые, будь их неударность половинная или полная. Если учитывать полуударения, то, как справедливо отмечал покойный Н. В. Недоброво, что делать со спондеями в русском языке, образуемыми ударениями и предударным слогом⁵.

С другой стороны Белый пишет — «на́с было́ девять человек», «все мо́и братья и сестры», «на них сто́ят миски» и наряду с этими проклитиками и энклитиками мы читаем: «письмо твоё́ меня́ чрезвычайно утешило», «пе́ред Савельичем» и т. д.

Произвол такой расстановки акцентов ничем не мотивирован. Ведь в прозе нет **ожидаемой** последовательности ударяемых и неударяемых слогов, нет того ритмического **задания**, которое в стихах заставляет нас заглушать одни ударения и ставить другие, практической речью не наблюдаемые. В прозе есть только то, что реально дано.

Теперь **вторая задача**. Надо доказать однообразие в начале ритмических строк прозы, дающее право отнести ее ритм к первому или второму роду.

По наблюдениям над Пушкинской прозой речевые такты имеют различные тенденции к ритмической форме приступа, в зависимости от того, расположен ли он в начале или в середине синтаксического периода. В нача-

⁵ Б. Томашевский, по-видимому, подразумевает рассуждение Н. В. Недоброва в работе «Ритм, метр и их взаимоотношение». — «Труды и дни», 1912, № 2, с. 18—19.

ле фразы преобладают приступы с ударения (45%). Приступы более чем с двух неударных чрезвычайно редки (3%). В середине же фразы приступы речевого такта имеют тенденцию к удлинению неударного периода и на первом месте стоят приступы с одного неударяемого слога (40%). Приступы с ударения вдвое реже (22%), многосложные приступы много чаще, чем в начале фразы (11%). Приступ речевого такта зависит от положения такта во фразе, отнюдь не от формы приступа соседних тактов. Таковы факты. И вот интерпретация Белого: в приводимых им примерах на ямбаанапестический размер (проза Пушкина) фигурируют строки, начинающиеся с ударения, вопреки тому, что требуется доказать. Оказывается, здесь «первая стопа начинается с паузы, обусловленной пустым промежутком, употреблявшимся в метрах». Термином затыкается течь, образовавшаяся в научном корабле Андрея Белого.

Но вот на семь строк гоголевского дактилохорея 3, т. е. половина, начинают, наперекор теории, с неударяемых слогов. Оказывается, эти строки открываются «анакрузой» («лишними слогами» по терминологии Белого). Снова термин решает неразрешимое, заполняя пустое место мертвой схемы. Но мы говорим о каких-то «строках», т. е. о делении прозы на ритмические периоды. Откуда они? Обычно А. Белый довольствуется синтаксическим делением, но допускает и несовпадения синтаксиса с ритмом. И вот, наряду с синтаксическим принципом, выдвигается другой, арифметический, ярко иллюстрирующий одно логическое явление, именуемое *quaternio terminorum*. Раз в основе ритма лежит гекзаметр, как типичная форма дактилохорея, а в термин этот входит число шесть, то в основу деления на периоды кладется отсчет ударений по шести, и мы получаем следующий образец ритмической прозы Пушкина:

Я не мог не признаться в душе, что поведени —
 Е моё в симбирском трактыре было глупо и
 Чувствовал себя виноватым перед Савельичем.

По словам А. Белого, «фраза эта укладывается <...> в типичный гекзаметр, обильный трохеями (появившийся в поздний александрийский период)».

Столь же ценны наблюдения Белого над ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами — этой области, столь любезной для псевдонаучного шарлатанства. Итак, ничем не обогащая науку о ритме речи, статья А. Белого являет пример пагубности двух пороков ритмоведов символизма наших дней: 1) веры в термин вообще, 2) доверчивости к стопе как ритмической панacea.

Есть еще типическая особенность — это неумение разграничить объективного наблюдения от практической нормировки, неумение отличить факт от правила, науку от технологии. Отмечая сложность реального ритма прозы, Белый сейчас же заключает: «Потому-то и правила ритма для прозы сложнее, чем правила метрики», как будто сложность явления не может произойти именно вследствие отсутствия таких «правил». Из того, что Гоголь богат стилистическими приемами выводится, что «проза — **труднейшая** форма поэзии». Сложность приравнивается трудности. Явление объективное толкуется как факт практической нормировки.

В заключение совершим опыт разбора прозы по А. Белому⁶. Как раз рядом с его статьей в «Горне» помещено поэтическое произведение под названием «Проект устава рабочего клуба».

- § 1. 1) Членами клуба могут быть лица обоего пола,
 2) (До)стигшие шестнадцать лет, состоящие членами
 3) (Пар)тийных или рабочих организаций,
 4) И рекомендованные двумя членами клуба.

Вот дактилохорейский гекзаметр, причем 1-ый и 4-ый стих дают его в классической форме, а 2-й и 3-й с анакрузой. 3-ий стих пятиударен — это пентаметр.

⁶ Подобный эксперимент Томашевский проделывает и в статье в «Жизни искусства», 1920, № 460.

А ассонансы: «Члены-соревнователи принимают участие в общих собраниях с правом совещательного голоса». Выписывая ударные гласные — цитирую А. Белого — имеем следующую волну ударных гласных: аааоаааа; вся фраза построена на звуке «а», чередуясь с «о».

«Клуб организует: а) курсы и семинары для изучения различных областей науки, отдельных научных вопросов практики, б) студии: хоровую, музыкальную, драматическую, литературную, научную, изобразительных искусств и другие». Вся фраза построена на звуке «у», который занимает десять ударных положений и, будучи качественно не редуцируемым, еще 11 неударных.

Или — опять цитирую Белого: «Обратите внимание на обилие слов с ударениями, падающими на первую половину <слов>, и неударными окончаниями, медлящими темп» <...> «отчего проза начинает звучать величаво и медленно» и «естественно создается дактилохореический ритм»:

«Члены соревнователи принимают участие в общих собраниях, с правом совещательного голоса, пользуются всеми учреждениями клуба и оказывают возможное содействие работе клуба.»

Неужели же автор устава — по А. Белому — «великий прозаик» и мы находим «в его пышной прозе осмысленность ритмов, не отчленимых от содержания».

Довольно. Не пристало науке играть в бирюльки. К изучению художественного слова надо подходить совершенно иначе.

Надо не забывать, что художественная речь есть прежде всего живая речь, а не графическая система *suí generis*. Изучать ее надо, пользуясь теми же законами языка, считаясь с данными фонетики, акцентологии, применяя методы фонетического наблюдения, уже давно практикующиеся на западе.

Но т<ак> к<ак> художественная речь есть речь измененная ad hoc, то при изучении ее необходимо уяснить, в чем заключаются естественные, практические тенденции слова к оформлению, и где начинается искусственное художественное оформление речи. Только выяснив твердо условия, в которых эта принудительно организованная речь получает в восприятии качество художественно-ритмической, наука может приступить к систематическому изучению реальных форм воплощения художественного ритма языка, не опасаясь власти в хаотическую регистрацию явлений, к восприятию и к творческому обретению ритма отношения не имеющих. При этом нельзя забывать, что поэтический язык, как и практический, подвержен эволюции, и строгое изучение приемов художественной речи может проводиться только на широкой исторической основе. Для определения удельного веса этих приемов, для очистки того, что может считаться нормой, от случайных, привходящих явлений должен применяться точный статистический метод, основанный на кропотливом математическом анализе регистрируемого материала. Система регистрации и система анализа должны быть методологически разработаны, дабы избежать вразброд и бессистемно ставящихся любительских экспериментов, отнимающих много энергии и труда, и часто совершаемых совершенно впустую. Хорошая инструкция по наблюдению художественных приемов стоила бы десятка «рифмовников» и версификационных руководств. И наконец — необходимо избегать скороспелых выводов как в области «углубления» художественных приемов (т. е. обычно наивной идеологической интерпретации случайных фрагментов), так и в области нормативно-догматическую. Исследователь не должен брать на себя функции «натаскивателя». Новые поэты должны научно усвоить основы существовавшего стихосложения, но именно во имя эволюции искусства художественные традиции не должны быть для них незыблемыми догматами. Наша эпоха — эпоха перелома в применении художественной речи и ее осознании. И только творческая стихия выведет их на широкий путь нового художественного синтеза, и никакими учебниками не предопределишь и не предпишешь, во что выльется свободное творчество новых форм.

Москва
1 апреля 1921 г.

II. ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ МОСКОВСКОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА 8-го ИЮНЯ 1919 ГОДА

Присутствовали: Брик, А. Буслаев, В. Буслаев, Вермель, Г. Винокур, Л. Винокур, Горнунг, Гринберг, Нейштадт, Петерсон, Ромм, Томашевский, Якобсон, Ярхо.

Доклад Б. В. ТОМАШЕВСКОГО: «О ПЯТИСТОПНОМ ЯМБЕ ПУШКИНА». (Основные положения прилагаются).

Обсуждение. Принимали участие: Брик, Петерсон, Вермель, Буслаев, Якобсон.

Брик отмечает неясность основного принципа в докладе. Докладчик считает стих равным сочетанию определенных словесных групп. В языке имеются слова определенной длины, которые, сочетаясь, образуют стих. Каждый стих, таким образом, есть как бы механическое соединение; отличие от последнего лишь в наперед поставленном условии или пристрастии поэта. Это и есть статический подход к ритму¹. Отсюда получилось и положение доклада о паузе, как такой же составной части стиха, своего рода кирпичике². Между тем, часто небольшие изменения в постановке слов вносят большие перемены. Дело, очевидно, не в этих кирпичиках — составных частях. Ведь в прозе при таком эксперименте мы не видим подобных изменений. Исходить нужно не из готовых слов, а из формирования слов в стихотворении. Слова поэта и прозаика похожи лишь словарно. Стих же есть прежде всего — речь, а не комбинация готовых слов. Поэтому вычислять, сколько определенных сочетаний может и сколько не может уложиться в стихе — не продуктивно. Касаясь вопроса о слабости 3 стопы в ямбе Вяземского³, Брик замечает, что в таком стихе, от цезуры до следующего ударения — все слоги предударные, что создает избыток слов типа 4-го пеола. Это показывает, что без установления общего ритмического уклада — бесполезны вычисления. Важна слабость той или иной стопы, а не возможность втиснуть то или иное слово. Если мы находим несоответствие между теоретически ожидаемым и реальным явлением — то чем оно объясняется? Его нельзя объяснять свойством поэта. Здесь сказывается какой-то закон, и здесь, собственно, и начинается работа.

Брик отмечает далее, что при помощи приема вычисления пиррихий, кот. <орым> пользуется докладчик, нельзя установить общего закона. Нельзя сравнивать первую стопу 4-х и 3-х <стопных> ямбов⁴. Благодаря этому докладчик впал в противоречие, устанавливая устойчивое полуступище⁵. Поэтому же разница, полученная в чертеже, между первой стопой 3-стопного и атковой же 4-стопного ямба вполне понятна⁶. Благодаря статическому пониманию ритма получилось и неточное положение о случайности соединения 1+2 полуступища⁷. Здесь важно выяснить, с какой стороны не связано, что далеко не безразлично. На самом деле, мы знаем, что они чрезвычайно тесно связаны. То же относится и к сочетанию строк. Значит ли это, что нет ритмических сочетаний строк?⁸ А строфа? Таким образом основной недостаток доклада в том, что, наблюдая ритм, как комбинации готовых словесных форм, он не улавливает самой сущности ритма. Поэтому и возникает вопрос о трудности стихослагания. Это не есть какая-то мучительная работа, втискивающая определенные формы в уже готовые штампы, а естественное творчество.

¹ Ср. Б. Томашевский. О стихе, 1929, с. 143, 197—203.

² Там же, с. 203—211.

³ Там же, с. 235—236.

⁴ Там же, с. 163, 166—167.

⁵ Там же, с. 151—152.

⁶ Там же, с. 179, диаграмма В.

⁷ Там же, с. 175—177.

⁸ Ср. там же, с. 182—188.

Томашевский, отвечая Брику, подчеркивает, что он просто сузил рамки своей работы, что и послужило, по-видимому, поводом к замечаниям оппонента. Вся цель доклада заключалась в установлении фактов. «Паренье в высь» для науки о ритме еще не настало. Таким образом сегодняшней доклад — есть лишь сообщение о фактах, но никак не их объяснение. Творчество есть преодоление препятствий, и нельзя его понимать механистически (Чудовский⁹). Нам надлежит воссоздать этот процесс. Стих состоит из слов. Это есть факт, исходя из которого мы приходим к причинам его. Что касается закона о 2,8 — то это есть предел стиха, своего рода фикция¹⁰. На основании этого закона видим, что количество пиррихий пропорционально количеству слогов. Последняя стопа — специфически поэтическое явление. Разница же между практической и поэтической речью сводится к тому, что в первой имеем беспорядок, во второй — упорядоченную волну. По поводу замечания Брика о первой стопе, Томашевский указывает, что, бесспорно, правилен счет стоп от конца, но он бывает недостаточным, и приходится вводить и второй счет — с начала.

Брик. По поводу замечания Томашевского, что доклад его есть сообщение фактов, указывает, что фактов-то и нет. Есть лишь наглядность: слова. Но где ритмические факты? Если взять, к примеру, слово *зефир*, то не зная ритма наперед, мы не будем знать как произнести это слово: *Прохладным зефиром летит*, или *прохладным зефи́ром летит*. Ясно, что ритм нельзя определять из разложения его на слово-составные части. Наоборот, слова определяются ритмом. Что есть слово? В практической и поэтической речи оно может и не совпадать. Для поэтической речи — слово есть комплекс звуков, объединенный экспирационным усилением. Слово — результат ритмического движения, а не — элемент ритма. Что касается «упорядоченной волны» — то это правильно, но каким образом происходит эта организованность? По двум разным системам мы можем получить один и тот же вид кладки кирпичей. Докладчик же наблюдает результат кладки, а не самый способ ее.

Петерсон замечает, что мало ограничиваться утверждением о демонстрации фактов. Сами факты далеко не безразличны. Есть факты существенные и есть несущественные. Но докладчик вовсе не ограничивается фактами; он делает и выводы, и притом выводы очень широкие. Таково, например, положение: Пушкин есть норма русского стиха¹¹. Что касается вопроса о прозаическом и поэтическом ритме, то уже а priori очевидно, что каждый поэтический факт будет стремиться к прозаическому, благодаря соотношениям в ударении. Поэтическая речь есть речь иная, но иное скажется не в этом. Здесь упускается из виду организованность. Что касается установления периодов по количеству написанных Пушкиным пятистопных ямбов — то что же такое установление дает?

Буслаеву не ясно разграничение между понятиями метра и ритма в докладе. Придерживается ли докладчик точки зрения Белого? Не ясен Буслаеву и прием разложения прозы.

Вермель отмечает, что на основании некоторых ритмических совпадений у Пушкина с Кюхельбекером, нельзя говорить о влиянии последнего на Пушкина¹². Ритмическое сходство не есть непременно результат влияния. Вермель сообщает особый прием записи стихов, дающий указания одновременно и на ритм, и на чередование словоразделов. Что касается замечания Брика о том, что незначительные перемены в составе слов вызывают значительные перемены в ритме, то это не точно: ибо и первые изменения очень

⁹ В. Чудовский. Несколько утверждений о русском стихе. — «Аполлон», 1917, № 4—5.

¹⁰ О стихе, с. 168.

¹¹ Там же, с. 247.

¹² Там же, с. 246, ср. с. 157.

существенны. Между прочим, тот факт, что словораздел играет существенную ритмическую роль, очень ясен из самонаблюдения над представлениями тех или иных ритмов. Так, имея представление об определенном ритме с определенным чередованием словоразделов, мы можем вспомнить и самые стихи.

Якобсон. Нельзя трактовать поэтический язык как механическое соединение языковых единиц, нельзя искать поэтических атомов. Нельзя в звоннике исходить из отдельного звука, ибо лишь в сочетании поэтич. <ий> факт. Нельзя механически подсчитывать сумму согласных, как это делает Бобров¹³, ибо в результате — сумма согласных, имеющих в наличии вообще в русском языке. В поэтич. <еской> лексике нельзя трактовать слово в отвлечении от контекста, подобный метод сводит на нет работу Зеленецкого¹⁴. В поэтич. <еской> семантике нельзя точно также исходить из мотива. Точно так же искусственна в русск. <ой> ритмике стопа, как отработанная точка зрения. Нельзя в этих случаях исходить и из слова. Тема слова: «Запируем на просторе» — 4 ударных единицы у Пушкина, и 2- у Маяковского.

Докладчик указывает, что старается не отходить от фактов, избегая выводов, но мы не можем подсчитывать факты механически. Докл. <адчик> указ. <ывает>, что констатирует факты, а не норму. Но тут же он говорит о Пушкине как норме русского поэтич. <еского> яз. <ыка>. Между тем, П. <ушкин> только исторический этап, только культурный центр определенной эпохи. По пути приближ. <ения> поэтич. <еского> яз. <ыка> к практич. <ескому> рус. <ая> поэзия пошла дальше Пушкина (напр. <имер> ныне в области интонации). Кроме того, введение нового материала из практич. <ого> яз. <ыка> есть лишь частный случай в жизни поэтич. <еского> языка, создающий своего рода затрудненность, ср. напр. <имер>, тираду в «Домике в Коломне». О 5-тистопн. <ом> ямбе без цезуры — ср., указание Пушкина, что от чтения Грибоедова у гр. Воронцова болели скулы. Томашевский указывает, что П. <у>шк. <ин> наиболее благоприятный материал для исследования, но и это неверно, воспринимаем вполне мы только современную поэзию. От Грибоедова у нас скулы не болят, а от Маяковского болят. Наконец, помимо словораздела крайне важно учитывать синтаксическую паузу.

Томашевский, отвечая предыдущим, замечает: <что> проза со стихом им не сравнивалась. Это сравнение было применено лишь в одном, определенном, конкретном случае. Что касается ритма и метра, то, конечно, оба эти понятия искусственны. В процессе же работы понятие метра совпадало с пониманием его у Белого. Что касается метода разложения прозы, то он состоял из наблюдений над отрезками в 8 слогов. По поводу *зэфир* и *зэфир* Томашевский отмечает, что по-видимому Брик путает слово печатное и произносимое. Ясно, что нужно исходить из последнего. Что ритм предшествует вообще словам — с этим конечно спорить нельзя, и в докладе это постоянно отмечается.

III. <ПРОГРАММА ДОКЛАДА Б. ТОМАШЕВСКОГО О РИТМЕ ПРОЗЫ.>

Определение ритма необходимо при изучении ритма прозы, так как ритм не является существенным качеством прозы.

В стихах это необходимо лишь постольку, поскольку служит средством разграничения прозы от стихов.

Самая общая формула языкового ритма — «езде, где есть усиление стиха, имеется версификация» (Mallarmé). «Версификация» здесь следует понимать — «ритмичность». Но «усиление стиха» надо определить точнее — «организация языкового материала во времени».

¹³ С. Бобров. Записки стихотворца. М., 1916, с. 83—92.

¹⁴ А. Л. Зеленецкий. Эпитеты литературной русской речи, ч. 1. М., 1913.

Принимая во внимание значительное влияние графического элемента в литературном языке, пойдем, почему у Mallarmé эта организация во времени заменялась иногда пространственно графической. Письменная культура допускает возможность *графического ритма*. «Ритмичным» назовем языковое явление, подчиненное временному закону, субъективно воспринимаемому. Понятие «темпа» указывает, что в субъективном восприятии учитывается не «метрономическое» физическое время, а *субъективно изохронные* промежутки его. Его свойство — дробление на субъективно-эквивалентные периоды, измеряемые составляющими их субъективно-изохронными элементами («стих» — «слог»).

Периодичность — необходимое условие языкового ритма. Исключения — одинокие стихи, вольные размерные стихи — основаны на «узвании» традиционного периода, на предварительном воспитании слухового восприятия ритма.

В пределах субъективно отсчитываемых периодов закономерно располагаются ритмообразующие моменты языкового процесса, на которых фиксируется внимание в восприятии слушателя. Моменты эти можно мыслить разнообразными: высота звука, долгота, ударяемость и пр.

Нормы, регулирующие распределение ритмообразующих элементов в ритмическом периоде, назовем метром; реальное осуществление его даст эффект ритмичности, и совокупность свойств, отличающих языковое явление ритмичное от аморфного, и назовем ритмом (поскольку эти свойства субъективно воспринимаются).

Ритм может мыслиться абсолютным, т. е. звуковое явление может в чистом и полном виде осуществлять метр. В реальности — метр не абсолютная, а предельная норма, и ритмичность выражается не в полном осуществлении метра, а в тенденции речи к его осуществлению, более или менее устойчивой и выраженной. Следовательно, исследователь ритма должен решить вопрос, имеется ли в речи тенденция к повторению определенных форм, и насколько устойчива эта тенденция.

При изучении ритма прозы необходимо решить следующие вопросы:

- I. Определить природу субъективно-изохронных периодов и элементов речи.
- II. Установить степень устойчивости этих периодов.
- III. Констатировать ритмообразующее начало.
- IV. Определить характер ритмического задания.
- V. Выяснить устойчивость подчинения речи этому заданию.
- VI. Описать фонационные эффекты, обуславливаемые этим заданием.
- VII. Провести параллель между ритмом прозы и стихов.

I. «Предложение» не является достаточно устойчивым периодом, так как к <ак> представляет собой сложное явление. Действительно устойчивый период — это интонационный, заключающий в среднем восемь слогов, с отклонением на 2 слога в ту и другую сторону. Интонационных периодов — два рода. Период задания, происходящий из вопроса (повышение голоса), и период разрешения (ответ) с понижением голоса. Интонации заключения этих периодов — это оформленные, потерявшие смысловое значение интонации живого диалога. Внутри интонационного периода восприятие различает как целостность слогов (с необходимым коррективом их живой, не орфографической реальности), так и целостность слов, вопреки обычному мнению об агглютинации слов. Из двух мер — словесно-тонической и сллلابической — все же следует склониться к последней, т. к. проза дает большее количество аналогий с сллلابической и слллабо-тонической системой стихосложения, чем со стопо-тонической (гекзаметр и трехсложные стопы).

II. Устойчивость интонационного периода не абсолютна — это лишь резко выраженная тенденция к средним величинам. Во всяком случае отклонения от средних величин не есть нарушения закона и не создают новых явлений ритма.

III. Ритмообразующим элементом является формальная интонация приступа и заключения интонационного периода. Имеется два рода вступлений — в начале и внутри предложения. Точно также — два рода заключения — с интонацией повышения и понижения.

IV. Ритмическое задание состоит в расстановке интонаций на равные интервалы.

V. Как указано, осуществляется оно не с полной устойчивостью. Точное чередование есть лишь частный случай, а не особый ритм. «Стихи» в прозе не суть ритмические центры, т<ак> к<ак> их восприятие не поддерживается ритмической инерцией.

V. Для интонации приступа в начале предложения характерно хорееобразное начало (с ударения или двух неуд<аряемых> слогов) и вообще скопление ударений в начале периода. Для интонации приступа в середине предложения характерно обратное — ямбическое начало с избеганием хорейского приступа.

Для заключения характерно удлинение слов последнего и предпоследнего, одинакового при интонации повышения и понижения. При понижении это особо резко выражено.

Эти тенденции имеют характер задания, т<ак> к<ак> при произвольных формах окончаний слов избираются такие, как <орые> ближе к средним величинам.

VII. Стихи оформляют и фиксируют прозаические средние величины: длину периода, интонацию вступления и длину неударяемого периода перед рифмой. В стихах окончательно диссоциируются две формы внутренней последовательности ударений — альтернирующая (2-хсложные стопы) и 3-хсложная). Приняв во внимание положительные данные этого очерка, обратимся к статье А. Белого. Ее недостатки:

1. Вера в термин. В частности, доверие к стопе.
2. Смещение объективной сложности с практической трудностью.
3. Производ исследования, дающий возможность интерпретировать как ритмически ценные определенно бессодержательные языковые факты (Устав Клуба).

IV. ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ МОСКОВСКОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА

Присутствуют: П. Г. <Богатырев>, А. А. Буслаев, Г. И. Винокур, В. И. Нейштадт, М. А. Петровский, А. И. Ромм, Б. В. Томашевский, Р. О. Якобсон.

Доклад Б. В. Томашевского «БУАЛО и ПУШКИН».

При обсуждении доклада А. А. Буслаев останавливается прежде всего на методологической стороне дела. Что представляет собою доклад? Каков предмет исследования? Имеет ли в виду докладчик изучение поэтических приемов Пушкина и Буало, выяснение их природы и связи между собой, или же перед нами историко-литературное, в обычном смысле этого термина, сопоставление двух имен? Буало самостоятельно не рассмотрен — его поэтика по существу осталась вне поля исследования. А это было важно, так как без этого нельзя рассматривать применение поэтических приемов Буало у Пушкина. Последний понимал Буало как законодательную, во многих отношениях, схему. Для нас существенным представляется выяснение преломления поэтики Буало Пушкиным, взгляды Пушкина на структуру поэтической речи. Затем не ясны те подразделения, которые дает докладчик понятию прозаизма: словарный прозаизм, формы содержания и стиля. Здесь не ясно основное деление.

Р. О. Якобсон также останавливается на принципиальных вопросах. Всякая политическая группа, помимо лозунгов и пр., имеет известную фразеологию, которая может быть выносима за скобки. То же встречаем по отношению к литературным школам. Есть у каждой школы много таких принципов, которые никак не характерны для нее. Так, 9/10 почти требований классической поэтики можно найти везде. Необходимо четко разграничивать факты, действительно характеризующие определенную поэтику, от расплывчатых и общих характеристик. У Пушкина, действительно, целый ряд совпадений в этом смысле с Буало: но совпадения эти не характеризуют Пушкина как последователя определенной поэтической школы. Так, требования натуральности найдем у классиков, сентименталистов, романтиков, реалистов, натуралистов, символистов и вплоть до наших дней — у футуристов. Необходимо расшифровать общие формы, особенно же в лирике. Трудно поэтому принимать всерьез заявления о необходимости полноты мысли в лирике, особенно сопоставив с этим требованием лирические мотивы самого Пушкина. Иначе получаются в результате статьи вроде статьи Сиповского о Сумарокове или Гершензона о Пушкине.

Что касается понятий народности и простонародности, то граница между ними условна и субъективна. Всякое большое поэтическое течение вводит элементы из народного языка в свой язык, но до известных пределов: за этими пределами — простонародность. Особенно же субъективна эта граница по отношению к классицизму. Вспомним полемику Третьяковского, Ломоносова и Сумарокова.

По вопросу о прозаизмах Р. О. замечает, что он понимает разделение докладчика следующим образом. Прозаизм формы — это приближение поэтического ритма к практическому языку, ср. отмену цезуры в 5- \langle стопно \rangle м ямбе, создание особых ритмических ходов. Что касается прозаизма содержания — то здесь дело не в прозаических идеях, надо иметь в виду семантический прозаизм, образные построения. Прозаизм же стиля, по-видимому, есть прозаизм лексический. В прозаизации словаря Пушкин не являет собой исключения, его нельзя отделять от Державина, Третьяковского и др.

Далее Р. О. замечает, что русские литературные группировки не совпадают с западными, в русской поэзии мы имеем целый ряд специфических группировок, а потому осторожнее следует обращаться с такими ярлыками, как классицизм, романтизм и пр.

В. И. Нейштадт отмечает, что идеологическое влияние Буало на Пушкина до сих пор не было отмечено в науке, и честь установления его принадлежит Б. В. Томашевскому.

Б. В. Томашевский отвечает, что на некоторые методологические замечания, сделанные ему, он ничего не может возразить, так как статья его написана давно, и он не может сейчас отвечать за все ранее сделанное. Что касается поэтики Буало, то сама она не интересовала его конкретно; она была изучаема лишь в понимании ее Пушкиным. К конкретным правилам Буало Пушкин относился отрицательно. Очень важно также для существа дела рассмотреть представление о Буало и у современников Пушкина. Когда изучаешь влияние А на Б, то нужно останавливаться и на факте В, где влияние это упрощено. Что касается фразеологии, на которой останавливался Р. О. Якобсон, то именно она и взята у Буало.

Что касается, наконец, прозаизма, то термин этот докладчик применяет в следующем смысле. Прозаизм формы означает введение практических приемов, не использованных, однако, поэтически. Прозаизм содержания означает применение практических элементов вне художественных заданий, и, наконец, прозаизм стиля есть удачное применение практических элементов в чисто-эстетических целях. Вообще же Пушкин есть осуществление динамики к прозаизму и в этом Буало его учитель.

В. ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ МОСКОВСКОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО КРУЖКА

15-го февраля 1920 г.

Присутствовали: О. М. Брик, А. А. Буслаев, Г. И. Винокур, М. М. Кенигсберг, М. Н. Петерсон, А. И. Ромм, П. П. Свешников, Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский, Р. О. Шор, Р. О. Якобсон.

Председательствует Р. О. Якобсон

Секретарь Г. О. Винокур

Прения по докладу Б. В. Томашевского «О ритме пушкинской прозы».

Д. Брик. Доклад Томашевского делится на 3 части. Последняя — критика Белого, не вызывает возражений, 2-ая заключает в себе интересные наблюдения, но 1-ая, методологическая — неубедительна. Говоря о ритме прозы, нужно прежде всего определить, что мы изучаем: ритм чтения или ритм написанного? Ритм декламационный нужно отличать от ритма имманентного. Но предположим, что изучаем ритм чтения. На чем базируется кривая ритма? Докладчик кладет в основу интонационные отрезки, но вместо интонации подставляет экспирацию. Подход, диктуемый аналогией со стихотворным ритмом, оказывается несостоятельным. Кроме того, выводы сделаны на основании небольшого материала, что не делает их общеубедительными.

А. Буслаев отмечает ряд априоризмов, допущенных докладчиком. Базироваться на Богородицком¹ очень опасно — его выводы спорны. Также не точно определены воспросительная и утвердительная интонации. отождествляется предложение и фраза.

М. Петерсон. И критическая, и положительная части доклада — важны. Положительная зависит от критической. Докладчик не определил точно интонационного периода. Вместо этого он изучает начало, конец и середину периода, но не сам период. Точно также он изучает не фразы, а **начала** и **концы** фраз. Поэтому статистика докладчика теряет цену. На интонации ли базируется ритм? Надо думать, что нет. Основа его — ударение и речевые такты.

Р. Якобсон. Оценка Брика несколько резка. 2-ая часть заключает в себе чрезвычайно ценный материал. Правда, принципиальные предпосылки слабы, но все исследование совершенно автономно от них. Что касается слога, которым оперирует докладчик, то он не играет в прозе той роли, какую имеет в силлабо-тоническом стихе. В прозе нет реального счета слогов, мы просто говорим: много. Далее: неубедительна теория диалогического происхождения интонаций. Интонационные отрезки устанавливаются субъективнее, чем отрезки экспирационные. Вообще, экспирация и интонация в докладе смешиваются. Об интонации прошлого нам очень трудно следить. Она по-видимому, сильно изменилась: 1) диалектически она разнообразна, 2) недавно характеризовалась, как певучая. Что касается иррациональной стопы без ударения, то в прозе она невозможна. Но при наличии ритмического задания — возможна. Подсчитывая слова, докладчик оперирует с фикциями. Здесь следует принимать в расчет ударение слова в словосочетании и оперировать с речевыми тактами. Для изучения интонации прозы и мелодики стиха очень полезно было бы рассмотреть речитативные оперы, напр<имер> Борис Годунов. Что касается Белого, то для него характерно навязывание новых эстетических навыков на предмет вообще. Если бы он говорил, что между его стихом и его прозой нет принципиальной разницы, то это было бы похоже на правду, но не между прозой и стихом вообще.

¹ Ср.: О стихе, с. 262.

Б. Томашевский замечает, что имел в виду, конечно, фонационную сторону прозы, а не графическую. Что касается экспирации и интонации — то экспирационные эффекты зависят от интонации. На замечание Петерсона Томашевский указывает, что он исследовал не только концы и начала фраз и периодов, но и сами фразы и периоды.

Затем собрание переходит к заслушиванию доклада В. Б. Шкловского: «Речи Дон-Кихота». <...>

А. А. ЛЮБИЩЕВ КАК СТРУКТУРАЛИСТ

Ю. А. Шрейдер

Имя недавно скончавшегося биолога Александра Александровича Любищева специалистам по семиотике известно по его работе о реальности классификационных категорий¹. О его жизненном и научном пути можно прочесть в биографической повести² и специальной статье³. Здесь мне хотелось бы только пояснить, почему важнейшие работы Любищева интересны и для семиотики. Идея закономерности природных структур, идея системности мира была, пожалуй, доминантной в его творчестве. Формы организмов для него не случайность победившего естественного отбора, а проявление математической гармонии, которую еще только предстоит вскрыть. В континууме форм Любищев видел четкие дискретные узлы, образующие закономерную структуру. Как профессиональный систематик (он не только писал теоретические работы о таксономии, но много и успешно работал по систематике земляных блошек) он понимал роль и реальность знака. Более того, он специально занимался исследованием природы этой реальности. Его теоретические исследования по таксономии можно с полным правом рассматривать как работы по онтологической семантике. У структурализма есть одна опасность — забыть о специфике живого, пойти целиком по пути «машинно-подобного» описания явлений в живой природе и обществе. Любищев в своих работах убедительно показал как этой опасности избежать. В последние двадцать лет своей жизни Любищев особенно четко осознал, что трудности в теоретической биологии в значительной мере носят философско-методологический характер и всерьез занялся анализом общетеоретических основ биологии. Этот анализ по своему значению выходит за пределы чистой биологии и не менее важен, скажем, для семиотики, для проблем типологии языка и культуры. Публикуемый здесь набросок есть маленькая часть сделанного и написанного. Из него видно, насколько Любищев владел диалектическим методом анализа, как он умел прорываться через омертвевшие схемы. Из него виден также общенаучный характер возникающих проблем, далеко выходящих за рамки конкретной области. Особенно она важна для семиотики, рассматривающей системы, объединенные не столько механическими причинно-следственными связями, сколько функционально-целевыми. Знак не прищит к предмету или понятию, не порождается ими физически, но служит для обозначения (замещения, воплощения и т. п.) предметов, понятий или ситуаций. Поэтому выполненный Любищевым анализ категории системности, основанный на признании общности этой категории, безусловно интересен и с точки зрения семиотики. Мне особенно приятно упо-

¹ А. А. Любищев. О критериях реальности в таксономии. — В кн.: Информационные вопросы семиотики, лингвистики и автоматического перевода. Вып. 1. М., ВИНТИ, 1971.

² Даниил Гранин. Эта странная жизнь. М., 1974 (журнальный вариант — «Аврора», 1974, № 1 и № 2; рецензии М. Д. Голубовского и Н. Е. Крылова — «Знание—Сила», 1974, № 10.)

³ С. В. Мейен, Ю. А. Шрейдер. Биологические парадоксы А. А. Любищева. — «Природа», 1973, № 10.

минание Любищева об одной из моих рукописей, которые я имел возможность ему посылать для строгой критики. У нас нет практики ссылок на советы и замечания и мне хочется сказать, что в опубликованном варианте эта рукопись впитала замечания и один конкретный пример (связанный с мотивацией творчества Г. Кантора), почерпнутые от Александра Александровича Любищева.

Любищев был представителем плеяды русских ученых-мыслителей. Круг его интересов был очень широк. Сюда входили и литература, и философия, и история. Его любимые писатели — это А. К. Толстой и Н. С. Лесков. Интересны его суждения о Достоевском и Льве Толстом, в которых он далеко не все принимал. Замечательна в Любищеве открытость интеллекта, умение вести спор, пытаясь не столько опровергнуть, сколько понять оппонента. Априорных окончательных истин для него не существовало, сам способ мышления его был глубоко диалектичен, приспособлен к вскрытию противоречий и синтезу противоположностей. Соответственно этому и мысли Любищева невозможно принимать как нечто бесспорное и не подлежащее критике. Он сам вызывал на спор с ним. В его мыслях интересны именно спорность, динамичность, выявление острых углов там, где, казалось бы, все додумано до конца и принято общественным мнением науки. Очень часто точка зрения Любищева — это тот самый антитезис, без которого облившийся тезис не может сам перейти в синтезис. Отсюда обострения. В частности, нужно подчеркнуть, что А. А. Любищев очень высоко ставит Дарвина как биолога, что не мешает ему резко спорить против доминирующей роли, отводимой в дарвинизме естественному отбору. Впрочем, здесь точка зрения Любищева весьма близка к позиции Ф. Энгельса, сформулированной в «Диалектике природы».

Про людей, наделенных столь сильным духовным даром как Любищев, невозможно сказать: их уже нет. Когда я пишу эти строки, я ощущаю реальность его присутствия и отчетливо представляю подробное письмо с педантичной критикой написанного выше, которое я получил бы от него. Но в этом письме, несомненно, была бы выражена радость от сознания своей нужности новому кругу читателей.

ПОНЯТИЯ СИСТЕМНОСТИ И ОРГАНИЗМЕННОСТИ

(Предварительный набросок)

А. А. Любищев

В настоящее время в мировой литературе наблюдается большое оживление дискуссии по проблеме системности и весьма родственной ей проблеме организменности. В дискуссии принимают участие ученые самых разнообразных специальностей: математики, физики, химики, физиологи, биологи-систематики, социологи, логики, философы. Издаются сборники и даже журналы по вопросам системы, происходят многочисленные совещания. Как и следовало ожидать, при таком разнообразии участников вся дискуссия нередко принимает характер Вавилонского столпотворения, когда спорщики говорят на разных языках и не понимают друг друга. Весьма возможно, что вообще здесь нет единой проблемы и слово система в устах, скажем, астронома (Солнечная система), химика (периодическая система элементов), математика (система уравнений), агронома (система мероприятий по борьбе с вредителями растений), физиолога (кровеносная система) и биолога-систематика (система животных и растений) является чистым омонимом, подобно слову «класс» в выражениях «классовая борьба» и «классы на пассажирских пароходах». Я склонен думать, что это неверно, и широкий фронт интереса к вопросам о системности имеет общие корни логического, гносеологического и онтологического характера. Эти общие корни связаны с тремя глубокими

Упорядоченность может быть первичной — план расположения, и может быть вторичной — результатом взаимодействия. Строители гелиоцентрической системы от Пифагора до Кеплера принимали Солнечную систему за систему в высшем понимании этого слова — вполне упорядоченную. Мы знаем, что в одной из первых работ Кеплера — «Мистериум космографикум» (название помню неточно) он определял расстояние между планетами Солнечной системы, руководясь последовательно вписанными пятью платоновыми телами. Сейчас эта работа считается ошибкой Кеплера, но и его законы, принесшие ему славу, проникнуты сознанием имманентного порядка Вселенной. Ньютон от этого отказался: орбиты планет не являются следствием заранее установленного плана, а следствием взаимодействия элементов системы, т. е. возникают «а постериори». От старого пифагорейзма остался эмпирический закон Тихонуса—Боде, который был использован Лавруше при вычислении орбиты Нептуна, хотя как раз Нептун, как оказалось, показывает отклонение от закона Тихонуса—Боде. Джордж Дарвин, следуя мировоззрению своего знаменитого отца, полагал, что закон Тихонуса—Боде есть следствие естественного отбора устойчивых орбит, но это остается чистой гипотезой, так как облек ее в математическую форму ввиду сложности не удалось. Кажется, сейчас есть попытки решения, но мне они известны только по наслышке. Таким образом, в 19-м веке господствовало представление, что всякий порядок не есть следствие исходного плана, а следствие упорядоченности первичного хаоса как результата столкновения, борьбы входящих в этот хаос элементов.

3. Проблема природы и числа уровней реальности. Долго господствовало (и сейчас является мировоззрением едва ли не большинства ученых) мнение, что истинная реальность обладает только одним уровнем. Механистический материализм признавал истинную реальность только за атомами. Правда, как пишет С. Ликок (Физики продолжают шутить, 1968, с. 247), «осталось несколько небольших неясностей, например вопрос о том, что же такое на самом деле пространство и материя, и время, и жизнь, и разум. Но все эти вещи Герберт Спенсер очень кстати догадался назвать **непознаваемыми**, запер в ящик письменного стола и там оставил». Прибавим еще «тяготение», «эфир» и проч. Монизм механистического материализма никогда не был доведен до конца, очень многое просто замалчивалось, о нем считалось неприличным говорить в хорошем обществе. Торжеством механистического материализма была, как известно, кинетическая теория газов, где от столкновения хаотически движущихся комочков материи возникают строгие математические законы. Потому Больцман и назвал 19-й век веком механистического истолкования природы, веком Дарвина. Он совершенно правильно угадал идейную философскую близость двух господствующих направлений. Угадал родственность гераклитовского принципа (борьба есть начало и отец всего) в дарвинизме и марксизме и К. Маркс, который хотел посвятить свой труд Ч. Дарвину (но, как известно, Ч. Дарвин уклонился от этой чести). Но принцип борьбы столкновений в физике, биологии и социологии касался совершенно различных уровней бытия, причем даже в социологии мы имеем право различать несколько уровней — человек как индивидуум, раса, нация, класс и проч., однако элементам разных уровней приписывалась неодинаковая степень истинной реальности. Отсюда известное положение: «Бытие определяет сознание». Если «бытие» обозначает все реально существующее, то значит все, что «не бытие» реального существования не имеет. Значит сознание не существует: такой вывод дает основание поместить выражающего его мыслителя в сумасшедший дом с неменьшим правом, чем тот, кто утверждает, что весь внешний мир есть порождение нашего сознания. Правильно будет сказать, что слово «бытие» означает истинное сущностное, ноуменальное существование, но кроме него может быть существование кажущееся, фиктивное, явленческое или феноменальное. Существование разных уровней в мире явлений не может вызывать ни малейшего сомнения, но с точки зрения монизма только одному из этих уровней мы можем приписать истинное,

ноуменальное существование, а все остальные связаны с фикциями, эпифеноменами. Расшифровывая непонятное выражение «бытие определяет сознание», можем его выразить так: «То, что мы называем сознанием, есть лишь эпифеномен истинной реальности, лишенной всяких признаков сознания, имеющей независимое от сознания существование и которую мы называем материей в широком философском смысле». В противоположность этому положению: «Сознание определяет бытие» будет обозначать, что истинно реальное гораздо ближе к тому, что мы называем сознанием, будучи лишено основных критериев материальной реальности (протяженность, непроницаемость и весомость), то же, что обычно называют материей, является закономерным (отнюдь не произвольным) конструктом того, что мы называем сознанием. В свое время это получило такое выражение гениального Лейбница (в гениальности которого, кажется, никто не сомневается): «Материя есть «феноменон bene fundatum», т. е. хорошо обоснованный феномен». Сознание в широком философском смысле, наряду с собственно сознанием, включает и «подсознательное», т. е. «несознательное сознание». Такое определение не более внутренне противоречиво, чем «безрогий носорог» или «бесцветные чернила». Оно обозначает лишь наличие конгрегации сущностей, наиболее развитые представители которой обладают ясно выраженным сознанием, но которые связаны постепенными переходами с родственными им сущностями, совершенно лишенными сознания (сон, наркоз, гипнотическое состояние и проч.), подобно тому как «безрогий носорог» обозначает безрогого предка настоящих рогатых носорогов, с которыми он так ясно и тесно связан генетически, что объединяется в один таксон, хотя и является лишенным признака, наиболее характерного для всего таксона.

Можно резюмировать противоположения (антитезы) по всем трем проблемам. 1. По проблеме целого мы имеем антитезы **меризма** (части целиком определяют целое) и **холизма** (целое определяет части). Есть, конечно, спорная область, где целое чисто эпифеноменально, благодаря конститутивному взаимодействию частей. 2. По проблеме порядка противоположение исходного **хаоса** или **космоса**, или, иначе, **полемизма** (борьба — ведущий фактор) и **гармонизма** (гармония первична). 3. По третьей проблеме мы имеем, во-первых, антитезы **монизма** и **плюрализма** и антитезы, касающиеся природы сущностей и критериев реальности.

Господствовавшее (и продолжающее господствовать) механистическое мировоззрение и характеризовалось своим меризмом, хаотизмом, полемизмом и материалистическим монизмом. Как же оно справлялось с двумя трудностями: тяготением и сцеплением? Триумфами механистического материализма были, как известно, механическая теория теплоты и кинетическая теория газов. Первая объясняла явления тепла не перемещением особой сущности, невесомой материи, теплорода, а считало теплоту эпифеноменом движения простых материальных частиц. В кинетической теории газов то, что казалось особой сущностью, отличной от обычной материи отсутствием признака протяженности, сводилось к взаимодействию атомов, обладавших протяженностью. В примитивных представлениях дух есть то, что сейчас называется газом или паром: спирт (спиритус вини) одного корня со спиритизмом и спиритуализмом. В атомной теории и кинетической теории газов этот «дух» вполне материализовался. Энергия также считалась атрибутом материи, а не особой субстанцией. Но если все истинное бытие состоит из изолированных атомов, то почему же они обнаруживают сцепление? Ведь твердые тела, часто довольно трудно расщепить на мелкие частицы. Я не знаю, как решала этот вопрос физика 19-го столетия; Демокрит и другие древние философы представляли себе кусочки вещества — атомы снабженными крючочками, которыми те и сцеплялись друг с другом. Можно себе представить, что при повышении температуры крючочки разгибались, и атомы разбегались, а при понижении они снова загибались, и атомы снова соединялись в тела.

Труднее было с тяготением: как может одно тело действовать там, где его нет? Как будто и тут механическая модель: вся вселенная наполнена мельчайшими телами, движущимися во всех направлениях; если тела полу-

чают толчки со всех сторон, то они остаются на месте, но два тела экранируют друг друга, и потому такие тела как бы испытывают взаимное тяготение. Вместо реальности тяготение приобрело характер эпифеномена. Подобными моделями (привлекали сюда гидродинамические аналогии) механистические материалисты (возьму, например, сына К. А. Тимирязева — А. К. Тимирязева) тешили себя надеждой когда-либо дать механистическое истолкование принципа всемирного тяготения. По-видимому, математически такие модели не выдерживают ни малейшей критики, но механисты думали, что со временем как-нибудь обойдется. Всякое догматическое мировоззрение является хорошо действующим опиумом, притупляющим умственную бдительность даже самых светлых умов. Вполне понятно, что Больцман, пытавшийся примирить существование реального мира с двумя догматами о вечности Вселенной и вторым началом термодинамики принятием того, что мы живем в совершенно невероятном мире, так приветствовал биологический опиум — дарвинизм, селекционизм, выдавший ведущее начало эволюции в исполняющем обязанности всемогущего бога — естественном отборе. Естественный отбор постепенно приобрел атрибуты божества: универсальность, всемогущество и основной метод защиты, — ссылка на убежище невежества: «Пути естественного отбора неисповедимы».

Кризис механистического мировоззрения. Колоссальная революция, происшедшая в физике, имеет такие философские выводы, которые доступны даже лицам, имеющим весьма слабое представление о физике. Атом оказался не просто устроенным кусочком материи, а образованием, подобным Солнечной системе, и пифагорейзм, потерпевший, казалось, полное крушение в применении к астрономии, получил полный реванш в теории атома. Атом есть строго упорядоченная система в высшем смысле этого слова, где электроны обращаются вокруг ядра по орбитам, расстояния между которыми выражены определенными числами. Если материя дана изначала и существовала вечно, нельзя говорить о происхождении материи; значит изначала дан тот изумительный порядок в строении атомов, который раскрыт работой многочисленных физиков. Они на каждом шагу устанавливают новые строго числовые закономерности, которые нельзя вывести из каких-то хаотических примитивных отношений. Уже на самом низшем уровне Вселенная есть Космос, а не Хаос.

Как будто сейчас никто уже не верит, что основным взаимодействием являются удары элементарных частиц и сцепление, в чем-то сходное с нашим механическим средств связи, подобным крючочкам. Вместо всего этого выступает на первый план новая форма материи — поля, которые являются ответственными и за тяготение, и за разные формы сцепления. Как известно, в физике сейчас отличают уже четыре формы таких полей. Есть много разногласий среди физиков. Из знакомых мне книг и из разговоров с компетентными физиками выяснилось, что большинство физиков отказалось от монизма и полагает, что четыре вида полей несводимы друг к другу и не могут быть объединены в каком-то едином поле. Но Эйнштейн, как известно, остался верным монизму и, как пишут, тридцать лет работал над единой теорией поля, не достигнув, правда, в этом убедительных результатов. С другой точки зрения к единству стремился Гейзенберг и тоже как будто не получил убедительных результатов. Как кончится спор между монистами и плюралистами в этой области, сказать сейчас невозможно, но одно ясно. Являются ли разные поля какими-то модальностями единого поля или нет, плюрализм прагматически оправдан, и монизм вовсе не является обязательным условием научного мышления. Поля не удовлетворяют старым критериям реальности: непроницаемость, протяженность, весомость. Законы сохранения материи и энергии в понимании 19-го века сведены к одному: формуле Эйнштейна.

Перейдем к биологии. Для механистического материализма в биологии нет новых эмерджентных реальностей, но конститутивные реальности допускаются в широком масштабе. Такой реальностью, «почти истинным» биологическим элементом, считалась клетка, и организм считался простой суммой клеток с учетом, конечно, взаимодействия клеток. Вся гармоничность

организма, по этому мнению, есть следствие устранения негармоничного. Экспериментальная эмбриология конца 19-го века нанесла серьезный удар такому представлению и в лице Дриша ввела эмерджентный фактор — энтелехию, но, оставаясь в плену старых кантианских воззрений (природа — все действительное в пространстве), Дриш вывел энтелехию за пределы природы и за пределы возможного научного исследования, что, конечно, не встретило сочувствия у биологов. Сделать энтелехию практически доступной научному исследованию попытался А. Г. Гурвич с его ранним представлением о биологическом поле (динамически предсуществующая морфа), но в конце жизни в своем новом понимании биологического поля он сам отказался от такой попытки.

Другое направление в биологии связано с принятием организмов разных уровней. Как правильно указывает А. Д. Заморский, мы имеем некоторую периодичность в проявлении организменности. Некоторые скопления организмов в целом не кажутся организмами, а лишь простыми скоплениями, в других же случаях колония производит впечатление настоящего нового организма, и этот новый организм имеет уже органы, ему лишь свойственные и не являющиеся суммой органов, входящих в колонию организмов: Веллела, Пиросома и др. Во всех этих случаях мы имеем контакт входящих в колонию организмов, и легко миримся с тем, что данная колония есть организм высшего порядка, так как мы видим телесное соприкосновение входящих в колонию организмов. Но сейчас говорят, что чертами организменности обладают и такие скопления как будто вполне изолированных организмов, как совокупность муравьев одного муравейника, пчелы одного улья и т. д., а дальше и члены одного биоценоза, определенной географической единицы и проч. Ум человека склонен мириться с организменностью, если имеется контакт, и неохотно принимает, если имеется лишь дистанционная связь. Но если мы возьмем самый низший уровень — атомы, то там никакого контакта не принимают, связь сводится к полям. И если физики по мере надобности вводят новые виды полей, то почему биологи для истолкования многих явлений в организмах не могут вводить свои биологические поля на самых разнообразных уровнях? Вопрос сводимости этим не решается окончательно и составляет особую проблему.

Образование нового организма высшего порядка из прежних во многих случаях может быть прослежено как постепенный процесс, а, следовательно, по мышлению наших ортодоксов, объяснено деятельностью исполняющего обязанности всемогущего бога — естественного отбора. Но не всегда так. Нередко спрашивают: можно ли из частей двух разных автомобилей собрать новый, еще более совершенный? Отвечают: нельзя. Лишайники «утверждают»: можно (вернее они не отрицают, что из двух автомобилей нельзя сложить новый более совершенный, но утверждают, что эта аналогия нелепа). Жили-были очень долго хорошо приспособленные к своей среде водоросли и грибы, притом разных групп. И вдруг объединение водоросли и гриба дает новый гармоничный организм — лишайник, обладающий специфическими морфологическими и биохимическими особенностями и новой экологической потенцией — возможностью существовать и процветать в таких условиях, где ни водоросли, ни грибы, ни какие-либо другие организмы существовать не могут. Ясно, что многие грибы и многие водоросли были предварительно приспособлены (преадаптированы) к возможности образования одним ударом нового организма. Явления облигатного симбиоза (когда оба компонента не могут существовать друг без друга), не говоря уже о симбиозе факультативном, чрезвычайно распространены в природе и побудили даже Б. М. Козо-Полянского выдвинуть понятие симбиогенеза, т. е. эволюции путем симбиоза разнородных организмов. Фактов в пользу этого взгляда — огромное количество, и некоторые гипотезы, например, гипотеза акад. А. С. Фаминцына¹, что все зеленые высшие

¹ Эта гипотеза была высказана В. Пфеффером в 1881 г., В. Шимпером в 1885 г., затем повторно выдвинута О. Мержежковским в 1905 г. и, наконец, А. С. Фаминцыным в 1907 г. (Примеч. С. В. Мейена).

растения возникли путем симбиогенезиса, имеют очень много данных за и ни одного существенного возражения против. Во многих случаях проблема возникновения нового высокоадаптированного организма решается сразу, и ясно, что проблема адаптации здесь не может быть объяснена естественным отбором. Но эта обширная категория явлений вовсе не исчерпывает приложений общего принципа симпатии как движущего начала эволюции, в противовес принципу борьбы. Наш выдающийся мыслитель П. Кропоткин давно выдвинул взаимопомощь как фактор эволюции. В свое время его книга, насыщенная фактическим содержанием, была встречена снисходительной улыбкой дарвинистов как наивное мировоззрение. Недавно ее вновь перенесли.

Несомненно, налицо и ренессанс механизма в высказываниях ряда крайних проповедников кибернетики. Из рукописи одного знакомого кибернетика (не разделяющего взгляды крайних) приведу такой диалог: «Навка говорит, что живые организмы — это только очень сложные системы. Они построены по тем же принципам, что и машины». «Тут, простите, хочется спросить, когда и кому она это говорила. А если говорила, то не дура ли она?»² Заблуждение ультракибернетиков построено на той же недопустимой экстраполяции, на которой производят обобщение выводов, справедливых на узком интервале, на бесконечность. Мы слышим прекрасную арню, но часто бывает трудно различить, как она произведена, — голосом или музыкальным инструментом, по радио, по записи звукового кино, граммофону или магнитофону. Процессы очень различные, но дают сходный результат. Есть факты общеизвестные, представляющие поразительную загадку природы, но к которым как будто вся наука остается до сих пор совершенно равнодушной. Возьмем такое удивительное явление, как человеческую членораздельную речь. Какая сложнейшая игра многочисленных мышц должна прийти в действие, чтобы обеспечить этот поразительнейший результат? И удивительно, что эту сложную игру мышц научаются воспроизводить дети каждый раз в жизни, так как никто не рождается с умением говорить. Менее удивительно, что говорить не научаются человекообразные обезьяны, хотя они чрезвычайно близки по строению к человеку, могут кричать и обладают большой склонностью к подражанию. На вопрос, почему обезьяна не говорит, дают казало бы довольно правдоподобный ответ: «Потому что ей нечего сказать. Разум ее не развит до такой степени, чтобы формулировать членораздельные слова». И вот в это правдоподобное объяснение врывается совершенно невероятный факт, что многие птицы (попугай, вороны, скворцы) могут быть научены членораздельной речи, хотя им тоже нечего сказать. Психические способности у них конечно ниже таковых <у> обезьян, они вовсе не отличаются особой склонностью к подражанию, и их звуковой аппарат не имеет ничего общего с человеческим: нет зубов и губ, язык совсем другого строения и проч. Несомненно, человеческая речь запрограммирована, так как смена действий мышц происходит так быстро, что нмпульс к действию следующего мускула дается значительно раньше, чем приведен в действие предыдущий мускул (подобные мысли высказывал на лекциях проф. Н. Е. Введенский). Совершенно ясно, что программа членораздельной речи у птиц совершенно отлична от таковой у человека, что птицы в природе членораздельной речью не пользуются, и эта необыкновенная способность никак не могла быть выработана естественным отбором. Все эти факты всем хорошо известны, но убаюканные опиемом селекциогенеза люди стараются о них не думать. Как-то подсознательно попугай умеет программировать непонятную для них речь: не программа определяет результат, а намеченный результат каким-то поразительным процессом вырабатывает нужную программу.

В систематике организмов проблема системы упорно стучится во все двери, и толпы ортодоксов стараются закрыть двери, чтобы не пропустить еретические понимания системы. Понятие естественной системы (в старом, додарвиновском смысле) обозначало, что положение организма в системе

² См.: Ю. А. Шрейдер. — «Новый мир», 1969, № 10.

определяется его свойствами или, иначе, что большее количество (в идеале — все) свойств вытекает из его положения в системе. Но влияние эволюционизма привело к тому, что естественную систему стали понимать как результат исторического развития организмов. Переход от линнеевского к дарвиновскому пониманию системы был совершенно аналогичен тому, что произошло в отношении Солнечной системы при переходе от Кеплера к Лапласу и Дж. Дарвину: никакой имманентной закономерности, вся кажущаяся гармоничность системы есть следствие устранения резко негармоничного. Сам Ч. Дарвин отчетливо сознавал, что понимание системы в филогенетическом смысле приложимо в биологии и языкознании и совершенно неприменимо, напр<имер>, в химии. Менделеев гениальной интуицией построил систему элементов, совершенно отличную от обычной иерархической. Сейчас под нее подведено рациональное обоснование. Имеется монотонно возрастающий параметр (число протонов) и два других, вносящих комбинативный элемент в систему (число слоев электронов и число электронов в наружном слое), не говоря уже о более дробных единицах — изотопах, связанных с числом нейтронов: полное отличие от филогении. Как Менделеев на основе изучения чисто феноменальных различий элементов (применяя термин из генетики — фенетических) построил совершенно новый тип системы, и лишь последующие ученые ввели реальные элементы, число которых на разных уровнях определяло свойство системы, так и в биологии сейчас имеется ряд направлений, резко отличающих фенетическую и генетическую систематику, вернее филогению. Наряду с иерархическим в системе имеется и комбинативный и параметрический факторы. Намечалось и формальное сходство с периодической системой (В. М. Шимкевич, Л. С. Берг, Н. И. Вавилов и др.).

Система организмов вовсе не есть результат отсева непригодных к жизни случайных отклонений, а результат гораздо более сложного процесса, связанного с разными реальными факторами на разных уровнях. Два уровня уже прочно установлены — гены на низшем уровне и различные организмы при симбиогенезисе, но имеются намеки на существование и совершенно иных факторов многообразия организмов. Систематика организмов вовсе не отлична принципиально от систематики химических элементов или кристаллических форм. Но она несравненно сложнее по числу уровней и факторов и по внедрению в нее таких сторон, которые отсутствуют в неорганических науках: прежде всего проблема приспособления и исторический фактор, но эти два последних при всей важности вовсе не являются ведущими факторами эволюции.

Поэтому общая проблема системы заключает в себе нечто общее для всех пониманий слова системы, и здесь ожидается совместная работа представителей конкретных дисциплин, логиков и математиков. Пока препятствием является господство иерархического понимания системы; но есть уже работы, исследующие комбинативный характер системы, рассматривающие системы как группы в математическом смысле и проч. Не всегда применение математики является вполне продуманным. Как великомерно отметил Б. Купман (Физики продолжают шутить, 1968, с. 264). имеется довольно широкое распространение механицизма: «Механицизм — профессиональное заболевание тех, кто верит, что ответ математической задачи, которую он не может ни решить, ни даже сформулировать, легко будет найти, если получить доступ к достаточно дорогой вычислительной машине».

Полезно всем ученым проникнуться подлинно диалектическими принципами: 1) всегда рассматривать все возражения противной стороны; 2) не признавать окончательных истин в последней инстанции; 3) помнить, что история науки неоднократно показывала возвращение по спирали к казавшееся бы окончательно отвергнутым постулатам. Такими постулатами в настоящее время являются два положения Пифагора: (1) числа управляют миром и (2) Вселенная не Хаос, а Космос.

Ульяновск, 25 апреля 1969 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Поэтика. Структура текста.

П. А. Гринцер. Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике	3
Е. В. Падучева. О семантических связях между басней и ее моралью (на материале басен Эзопа)	27
Ю. М. Лотман. Текст и структура аудитории	55
О. Г. Ревзина. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» М. Цветаевой	62
Я. Р. Пыльдмяэ. Типология свободного стиха	85

Обзоры и публикации.

Неизвестная статья Б. В. Томашевского. (Публикация Л. С. Сидякова. Предисловие и примечание Д. Д. Ивлева и Л. С. Сидякова)	99
Б. Томашевский. О шестистопном ямбе у Пушкина	103
Томашевский и Московский лингвистический кружок	113
Борис Томашевский. I. «Наукообразные» (опыты подхода к изучению ритма художественной речи)	115
II. Протокол заседания Московского лингвистического кружка (8 июня 1919 года.)	125
III. Программа доклада Б. Томашевского «О ритме прозы»	127
IV. Протокол заседания Московского лингвистического кружка (6 ноября 1919 года.)	129
V. Протокол заседания Московского лингвистического кружка (15 февраля 1920 года)	131
Ю. А. Шрейдер. А. А. Любищев как структуралист	133
А. А. Любищев. Понятие системности и организованности (предварительный набросок)	134

SISUKORD

Poeetika. Teksti struktuur

N. Grintser. Ilukirjandusliku teksti semantika probleemid sanskriti poetikas.	3
J. Paduštševa. Semantilistest seostest valmi ja tema moraali vahel (Aisopose valmide põhjal).	27
J. Lotman. Tekst ja auditooriumi struktuur	55
O. Revzina. Tähelepanekuid M. Tsvetajeva «Lõpu poemi» semantilise struktuuri kohta	62
J. Põldmäe. Vabavärsi tüpoloogia	62

Ülevaated ja publikatsioonid

B. Tomaševski. Puškini kuuejalalisest jambist. (L. Sidjakovi publikatsioon. Sissejuhatus ja kommentaarid D. Ivlev ja L. Sidjakov)	99
Tomaševski ja Moskva lingvistiline ring	113
I. «Teaduselised» (ilukirjandusliku kõne rütmi uurimise katsetest)	115
II. Moskva lingvistilise ringi koosoleku protokoll 8. juunist 1919. a.	125
III. B. Tomaševski proosa rütmile pühendatud ettekande programm	127
IV. Moskva lingvistilise ringi koosoleku protokoll 15. veebr. 1920. a.	129
V. Moskva lingvistilise ringi koosoleku protokoll 6. novembrist 1919. a.	131
J. Šreider. A. A. Ljubištšev strukturalistina	133
A. Ljubištšev. Süsteemsuse ja organiseerituse mõiste (esialgne visand)	134

CONTENTS

Poetics. The Structure of Text

P. Grincer. The problems of semantics of the artistic text in Sanscrit poetics	3
Je. Padučeva. On the semantical ties between the fable and its moral (on the basis of Aesop's fables)	27
Ju. Lotman. The text and the structure of the audience	55
O. Revzina. Some observations on the semantic structure of Cvetaeva's «Poema konca»	62
J. Põlómäe. Typology of <i>vers libre</i>	85

Reviews and Publications

B. Tomaševski. On Pushkin's iambic hexameter. (Publication by L. Sidjakov. Preface «B. Tomaševski's unknown article» and commentaries by D. Ivlev and L. Sidjakov).	99
B. Tomaševski and the Moscow Linguistic Circle	113
B. Tomaševski. 1. "The Sciencelike" ("Naukoobraznye") (some attempts to study the rhythm of artistic speech)	115
2. Report of the meeting of the Moscow Linguistic Circle June 8, 1919)	125
3. The Summary of B. Tomaševski's report "On the rhythm of prose"	127
Ju. Šreider. A. Ljubiščev as a structuralist	133
A. Ljubiščev. The concept of systemity and organisation (a preliminary sketch)	134

Книги данной серии можно заказать по адресу: Тарту, Эст. ССР, ул. Кингиссепя 18, Издательская группа ТГУ.

Для международного книгообмена просим адресовать заказы по адресу:

Эстония, СССР, Тарту, Университет, Секретарю редакционной коллегии И. Чернову.

For international book exchange please send your requests to: Igor Chernov, Secretary of Editorial Board, Tartu State University, Tartu, Estonia, U.S.S.R.

Цена 1 руб. 70 коп.